

KÁTIA KLASSEN

UM ESTUDO SOBRE O ESPAÇO EM *LAVOURA ARCAICA*

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. *Curso de Pós-Graduação em Letras, área de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.*

Orientador: Prof. Dr. Fernando Gil


CURITIBA


2002



Dr. Fernando Cerisara Gil

Dr. Anselmo Pessoa Neto


Dr. Paulo Astor Soethe


Kátia Cilene Correa Klassen

Dedico este trabalho a minha mãe Maria
Inês Paixão Corrêa.

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevralgico da palavra.

(Clarice Lispector, Água viva)

Agradecimentos

Ao meu esposo Valdemar e ao meu filho Bernardo, todo meu amor.

Ao professor Fernando Cerissara Gil, minha gratidão.

SUMÁRIO

Resumo	vi
Introdução	07
Capítulo I – Caminhos na lavoura	09
1.1 Duas situações	16
1.2 Deslocamento no espaço	23
Capítulo II – Nos circuitos fechados de <i>Lavoura arcaica</i>	31
2.1 No quarto da pensão	31
2.2 A casa de Pedro e Iohána	40
2.3 Os avessos da casa	46
2.4 A casa recomposta	49
2.5 As coisas da casa	53
2.6 A casa, a mãe, o ventre	54
2.7 Na casa velha	57
2.8 Da velha casa para a velha capela	63
2.9 De volta para casa	71
2.10 De volta ao quarto	72
Capítulo III – Nos circuitos abertos de <i>Lavoura arcaica</i>	76
3.1 No bosque	76
3.2 Na cobertura de sapé com Schuda	80
3.3 No campo, a festa, a dança familiar	82
3.4 Fuga de casa	87
3.5 André nos estábulos	88
3.6 Da fazenda para o bordel	91
3.7 André: contato com a água	92
3.8 A natureza chamando para a casa velha	96
3.9 De volta ao campo aberto	99
Conclusão	104
Bibliografia geral	107

RESUMO

Esta dissertação aborda o tema do espaço na obra de Raduan Nassar - *Lavoura arcaica*, considerando o espaço como manifestação da percepção do personagem-narrador. O conceito de espaço como discursividade é revelador de uma ética que se constrói a partir do espaço físico e relacional. Inicialmente definimos nosso objeto de investigação, buscando em textos teóricos e no texto de Nassar o caminho de análise e, em seguida, pontuamos os espaços concretos na obra e a relação que se pode estabelecer entre discurso e percepção do espaço, do corpo, do indivíduo; discurso e a construção de uma ética.

ABSTRACT

This dissertation is about the theme of the spatial dimension in the novel by Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, considering the spatial element as a manifestation of the perception of the first-person narrator. The concept of the spatial as discourse reveals an ethic which is constructed from physical and relational space. To begin with, we defined our object of investigation, finding the analytical approach in both theoretical texts and Nassar's novel. Subsequently, we pointed to concrete spaces in the novel and the relation which may be established between discourse and the perception of space, the body, the individual - discourse and the construction of an ethic.

INTRODUÇÃO

Analisar *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar é uma oportunidade de entrar em profundo contato com o que há de intrigante no procedimento narrativo de nosso tempo. A total prevalência do verbo, a espacialização deste verbo e suas repercussões significativas ao longo de novela, aguçam a percepção do leitor e conduzem à descoberta de um modo muito particular de o personagem-narrador construir o universo que o cerca.

Esta dissertação tem como objetivo percorrer este caminho discursivo estabelecido por Nassar, mediante o personagem que declara sua história. Limitamos o universo de pesquisa ao assunto do espaço. Nossa investigação se dá no sentido de encontrar significado e função para o corpo discursivo de André quando se refere ao entorno. O personagem, em caráter obsessivo em torno do mundo das palavras, descreve de forma intensa as impressões do circundante e mostra como este dado exterior a ele rege sua existência e é, ao mesmo tempo, uma região de seu pleno domínio.

Iniciamos a discussão, apontando para algumas particularidades do texto que nos conduziam a uma leitura do espaço narrativo que não era a mais comum na crítica literária. Pensamos o espaço e sua configuração como fenômeno da alma do personagem-narrador tanto do ponto de vista da organização estrutural da obra como de sua temática. Nossa discussão é conduzida a partir da concepção do espaço como corpo discursivo e dentro disso pretendemos investigar quais as relações estabelecidas entre espaço, palavra, corpo e ética.

A forma de abordagem do texto de Nassar se dá capítulo a capítulo, contemplando primeiramente os espaços fechados da narrativa e depois os espaços abertos o que, por um lado, pode ser interessante por causa do caráter oscilante do personagem-narrador que faz seu discurso

às vezes, mimetizando um movimento pendular. Por outro lado, percebemos que há no discurso de André também uma forte circularidade que é definidora do caráter dele bem como da estrutura da novela – este dado, no entanto, não se perde em nossa análise, pois reconhecemos que estes dois movimentos na vida de André, que são discrepantes, conotam, justamente, o dado existencial principal na composição do personagem, que é a ambivalência. A adoção da leitura capítulo a capítulo também contribuiu para a identificação deste mecanismo na construção da novela.

No segundo capítulo do trabalho, apresentamos alguns espaços específicos da narrativa e sempre referentes a um circuito fechado das relações. Na terceira parte desta dissertação observamos detidamente os espaços abertos em que o personagem-narrador se enuncia e como funciona este entorno uma vez que estava inscrito na discursividade do narrador.

Optamos por tratar diretamente com o texto literário como fonte de nossas reflexões e quando necessário apoiamos nossa leitura em textos teóricos sobre o espaço. Neste trabalho procuramos fazer uma análise mais próxima do texto de Nassar, tendo o trabalho um caráter exegético – está longe de nossa perspectiva uma aplicação de um modelo teórico, mas a evocação de várias chaves para leitura. Em alguns pontos deste estudo é a própria arte literária que dará conta de explicar alguns momentos do texto de Nassar.

Outras dissertações acadêmicas já deram sua contribuição ao estudo do tempo, da intertextualidade, dos sujeitos da obra, do narrador e esperamos que nossa análise sirva para compor esse quadro de estudos dos aspectos formais da obra com a análise do espaço narrativo.

1. CAMINHOS NA LAVOURA

Oferecer uma leitura de *Lavoura arcaica*¹ de Raduan Nassar é tarefa desafiadora que pede atenção pelas peculiaridades do texto, como bem salientou Modesto Carone, por ocasião de a obra receber o prêmio Coelho Neto da ABL no ano de 1976:

é oportuno sugerir, àqueles que se amarram em etiquetas e prescrições canônicas, que *Lavoura arcaica* pode ser tranqüilamente encarado como um romance lírico. Isso significa que não se deixa apreender como linguagem instrumental para narrar ou mover a ação dramática, mas como linguagem em si “opaca” que, a exemplo do que ocorre com a poesia, se torna objeto diante do leitor, lançando-o ao encontro de um universo verbal transfigurado, verdadeira violentação lírica desse outro que nossa embotada rotina roça e desconhece.

Assim não é de surpreender que alguns possam achar – difícil – a leitura de *Lavoura arcaica*, pois, na medida em que se distancia do modo de narrar naturalista, o romance de Nassar exige um tributo de discernimento estético para revelar sua generosa energia criadora. Quem souber ler, verá. (*Jornal da Tarde*, 1º jul. 1976).

Uma percepção similar, também a respeito do texto de Nassar, é-nos fornecida com o mesmo tom de aviso por José Carlos Abbate:

o texto não quer simplesmente informar o leitor sobre uma história (...), mas sugere a superação do fato, do episódico, da circunstância. É o leitor que complementa este romance, tornando-se menor ou maior participante dependendo da intensidade de sua própria experiência. (...) *Lavoura arcaica* não é um livro fácil e, apesar da explosiva carga lírica, exige o atento trabalho da inteligência do leitor. Como no caso de Jorge de Lima, já mencionado, “se vós não tendes algema, não entreis nesse poema”.

Neste trabalho pretendemos nos aproximar do texto literário com o objetivo de encarar as opacidades sugeridas por Carone e no dizer de Jorge de Lima “entrar no poema”.

¹ Todas as citações diretas da obra *Lavoura Arcaica*, serão extraídas da edição de 1998 e serão designadas pela sigla LA.

Hoje, mesmo depois de se ter uma versão do livro para o cinema “autorizada” pelo próprio Nassar,² e que facilita em certa medida – usando, obviamente, uma outra linguagem – a compreensão da obra, os desafios do texto permanecem, e o desejo da investigação cresce e ganha terreno nas publicações, reportagens e ensaios sobre o livro.

Passado, talvez, o primeiro impacto da obra de Raduan, quando de sua publicação, muitos estudiosos da literatura lançaram-se ao desafio de investigar a lavoura. E é do saber acumulado dos primeiros estudos desta novela que nos acercamos, ora concordando, ora discordando, ora propondo também um outro olhar sobre o assunto.

Além do aspecto desafiador da obra, o recorte de estudo que escolhemos nesta dissertação é bastante provocativo: **o espaço**.

Ao iniciar o estudo de *Lavoura arcaica*, algumas perguntas surgiram em nossa mente: que lugar é este? Aonde estamos sendo conduzidos como leitores? Que terreno estamos pisando? O que é essa *Lavoura arcaica* e onde está?

Algumas respostas foram se esboçando, mas pediam aprofundamento: pode ser um lugar mítico, um espaço geográfico, concreto, que realmente existe, mas que faz parte da subjetividade discursiva de André. Alguns sins e não-s foram convivendo num primeiro olhar.

A necessidade de encontrar um sentido para o espaço na narrativa vai-se impondo por causa do ato contínuo de evasão do personagem-narrador. Disso decorre a pergunta: fugir de onde? Para onde? E por quê? Por que, de fato, o personagem parece “incapacitado por uma estranha constrição” como sugere Hélio Pólvora (CADERNOS, p. 87)? O que o constringe?

² ALMEIDA, Carlos Helí de. *Colheita literária*, Jornal do Brasil, Caderno B, 29 de julho de 2000, p.02. “O cuidado com as especificidades do universo de Raduan Nassar, de quem o cinema já conhece *Um copo de cólera*, em versão de Aloísio Abranches, acabou atraindo uma valorosa colaboração: a do próprio escritor, que dividiu com Luis Fernando (diretor do filme) a mesa de edição. ‘Comecei a me sentir muito solitário no final da montagem do filme. Optei por me mudar para São Paulo para terminar o trabalho por lá e, nessa mudança, eu e o Raduan acabamos nos aproximando naturalmente. Primeiro como interlocutor, mas era um processo de montagem tão próximo da literatura que a presença dele na sala de montagem se tornou fundamental. Cheguei a me mudar para a casa dele por algum tempo. Falávamos 24 horas sobre o filme.’”

Esta inquietação, a sensação de que como leitores também estamos sendo levados para alguma direção desconhecida, leva-nos a tentar mapear este universo, este terreno movediço com o qual nos deparamos.

Pensamos, em princípio, que a função do espaço na narrativa está latente, mas não é nítida; e é nesse sentido que propomos uma leitura do texto de Nassar que contribua para a compreensão deste aspecto estrutural. Outra razão para escolha desse caminho na leitura é o fato de que pouco se tem falado sobre este assunto em outros trabalhos acadêmicos que tratam de *Lavoura arcaica*.

A partir da leitura de alguns trabalhos críticos, certas noções sobre o espaço foram nos ajudando a construir uma questão suscitada pela leitura de *Lavoura arcaica*: como o espaço se presta como recurso discursivo?

O estudo do espaço, percebemos, oferece uma série de limites e questionamentos. Osman Lins, em sua obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, salienta que o espaço é uma categoria da dimensão do homem, mas que mal percebemos seus contornos:

Mergulhados, pois, no espaço, e no tempo, movendo-nos despreocupados no espaço e no tempo, sendo nós próprios espaço e tempo, experimentamos a sensação de invadirmos uma região minada por inumeráveis armadilhas, ilusões e equívocos quando os nomeamos. (LINS, p.63).

E, ainda no que se refere ao estudo da narrativa, ele destaca que estudar o espaço sem a coordenada tempo também pode ser uma irresponsabilidade no estudo de uma narrativa, mas:

Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo – não, compreende-se, como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles: neste sentido é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão de seu espaço... ou de um modo mais exato, que função desempenha, qual a sua importância. (LINS, p.63 - 64).

O estudo do espaço no texto ficcional, além da dificuldade de se separar do elemento tempo, apresenta ainda, segundo Lins, a característica de ser “infinitamente matizado” (p.77).

Paulo Soethe em *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*, indica que alguns problemas que surgem do estudo do espaço devem-se em grande parte pela falta de definição de seu objeto. O que se entende por espaço, afinal?

- Ora se considera o espaço como meio em que se desdobra a ação ficcional, como meio vital, físico ou social em que atuam as personagens. Os trabalhos dedicam-se à descrição da paisagem natural ou urbana a que se alude nas obras, e os significados simbólicos ou metafóricos que podem assumir. Os trabalhos, quando não incorrem em uma abordagem inadequada do texto ficcional, feita como se de fato houvesse aí um espaço físico a ser apreendido, buscam evitar tal erro pela definição do espaço como fruto de impressões subjetivas das personagens. Isso, no entanto, não soluciona a questão: ainda que tais análises se dediquem à apreensão subjetiva de um espaço físico pressuposto, na maioria dos casos a natureza ou sentido último desse espaço continua sem definição clara. De outra parte, como reação às imprecisões decorrentes das opções descritas no parágrafo anterior, há trabalhos que pretendem negar a transposição da apreensão do espaço real (objetivo ou subjetivo) para a literatura, tratando-o sim como elemento estritamente formal: ou como constituinte da estrutura narrativa dos textos; ou como princípio estruturador, em que a simultaneidade de fatos e imagens na conformação de textos opõe-se a uma sucessividade linear, no tempo; ou ainda como elemento da realidade visual concreta do texto, constituído através de recursos e sinais gráficos apreendidos pela visão, no momento da leitura(...). (SOETHE, p.19 - 20).

Neste sentido, Lavoura arcaica não se enquadraria, no que se refere ao espaço, em nenhum destes modos comumente pensados na teoria da literatura. O que há de intrigante no texto de Nassar é que há uma complexidade nestes relatos que vão além da simples descrição do entorno.

André, narrador e personagem, coloca-nos num turbilhão ou engavetamento de palavras que se adensam em metáforas, que nublam nossa visão sobre o espaço narrado. O protagonista, ao construir sua cenografia na medida em que fala, apresenta uma versão particular do universo do qual é oriundo. Em seu discurso, André usa deliberadamente imagens e idéias, que têm, dentro de uma concepção de espaço, uma determinada função e operam a transformação desse entorno de acordo com as afecções de André: há uma correspondência entre o que André é e o local da sua existência.

Aqui cabe ainda salientar que nossa concepção de espaço é semelhante à de Paulo Soethe e assumimos tratar do espaço como:

o discurso sobre a percepção do entorno na situação específica de sujeitos ficcionais, e sobre o sentido atribuído a essa percepção, no contexto das relações das personagens, na(s) obra(s) em particular. (SOETHE, p.20).

Acreditamos que o sentido que o discurso de André tem na narrativa é o ético, na medida em que o espaço é o abrigo para uma determinada conduta, que está severamente arraigada na ética cristã bíblica e nos ensinamentos do islamismo; além dessa forte influência, a família de Iohána está também em contato com outra cultura fora do circuito familiar, e do encontro dessas experiências de mundo é que vai se insinuando uma fissura nos valores deste grupo.

Há no livro referências à vizinhança, a conversas sobre colheitas que normalmente se entabulavam entre os vizinhos; à compra de mantimentos como sal, arame, querosene numa vila próxima, à pensão onde André vai buscar refúgio; ao bordel, ou seja, a família não estava geograficamente isolada, mas pretendia manter-se eticamente imaculada. Das referências internas e das referências externas àquele meio é que, dialeticamente, André cria seu próprio universo. O contato com o mundo externo não é, apenas, o fator que desencadeia o esfacelamento daquela unidade, mas é um elemento que consta na narrativa e do qual não podemos nos esquecer. André sabia que não encontraria satisfação fora das cercanias da família, mas conhecia o mundo fora da fazenda.

A família, ela mesma, em sua possui uma cultura em que aparecem “enxertos de várias geografias” (LA, p.91). Mas ela começa a ruir quando, na figura do pai, tenta superar as leis já estabelecidas no código de conduta familiar, com uma legislação mais rígida. Ao ultrapassar, recrudescer o código de amor, liberdade e justiça no seio da família, Iohána traz sobre si o peso de “fazer tropeçar um destes pequeninos”, como disse o Cristo. (Mateus 18:6).

André propõe, a cada marcha e contra-marcha de suas memórias, a sua compreensão do mundo circundante e de como esse mundo serve como abrigo para sua existência; como esse espaço muda e pode ser modificado pela prática de André, prática esta que, em sua nascente, deriva da do pai, nutre-se dela, mas a perverte.

O espaço na narrativa enseja um determinado comportamento. O espaço mais eloqüente, o primeiro espaço e que permeia esta obra de Nassar, é o da lavoura, a fazenda em si, que é onipresente. Fugir dela ou tentar, nesta cercania, erigir o próprio espaço, significa, naturalmente, para André, rivalizar com o pai a configuração do entorno, rivalizar com o pai na construção de uma ética própria. Neste sentido também a relação entre ética e casa pode ser estabelecida.

Através da leitura de Henrique Cláudio de Lima Vaz, “Escritos de Filosofia”, que considera a etimologia do termo *ethos* em uma de suas acepções originais como sendo “morada habitual e abrigo protetor”, Paulo Soethe nos informa que:

A palavra passou a indicar metaforicamente a possibilidade de o mundo tornar-se espaço habitável para o homem, receptivo à inscrição de seus hábitos e costumes. (SOETHE, p. 16).

Também José Cavalcante de Souza nos informa que *ethos* passou, com o tempo, a significar “caráter”, mas originalmente é “assento, morada” (SOUZA, p.96).

Quando nos acercamos destas informações sobre a palavra ética e os conceitos que dela podem derivar, nossa investigação limitou-se a estabelecer uma âncora para a idéia de que em *Lavoura arcaica* temos a construção de um espaço físico na narrativa, que é mensurável, com limites definíveis, mas que não se resume a este aspecto: ele excede o mundo narrado e acomoda em sua conformação os “hábitos, costumes” e, por que não, os desejos de André. O espaço ou *ethos* da narrativa se apresenta como uma tentativa de André de estabelecer uma ética pessoal. Tal tentativa, no entanto, não nega a ética estabelecida pelo pai. A ética de André tem como

tensionando-as a tal ponto que as mesmas palavras sejam emitidas em um novo diapasão. A percepção de André acerca do espaço é uma outra versão do mundo construído pelo pai.

Recorrendo ainda ao trabalho de Henrique de Lima Vaz, no capítulo intitulado “Fenomenologia do *ethos*”, temos o seguinte esclarecimento:

O homem habita sobre a terra acolhendo-se ao recesso seguro do *ethos*. Este sentido de um lugar de estada permanente e habitual, de um abrigo protetor, constitui a raiz semântica que dá origem à significação do *ethos* como costume, esquema praxeológico durável, estilo de vida e ação. A metáfora da morada e do abrigo indica justamente que, a partir do *ethos*, o espaço do mundo se torna habitável para o homem. O domínio da *physis* ou o reino da necessidade é rompido pela abertura do espaço humano do *ethos*, no qual irão inscrever-se os costumes, os hábitos, as normas e os interditos, os valores e as ações. Por conseguinte, o espaço do *ethos* enquanto espaço humano não é dado ao homem, mas por ele constituído ou incessantemente reconstruído. (VAZ, p.13).

Aquele espaço, descrito na narrativa, é uma representação daquela forma de viver. É como se aquela ética se materializasse naquele universo e apenas pudesse ser entendida de modo indireto e não a partir de enunciação proposicional, descritiva ou doutrinária. Conduta e construção do próprio entorno têm uma correspondência concreta. Discursar sobre aquele espaço, é uma forma de expor a ética daquele grupo. O discurso de André, portanto, será sempre nosso ponto de partida, o que implica uma leitura colada ao texto e uma percepção do entorno fornecida justamente pelo personagem-narrador.

Delimitados o universo de investigação e o modo de compreensão do objeto de estudo, faremos ainda neste capítulo algumas considerações sobre o plano da organização da obra, que também nos remeterão à construção do espaço, e organizaremos o corpo da dissertação em duas direções: uma que tratará dos espaços fechados e reclusos da narrativa (quarto da pensão, da casa, os cômodos da casa, o quarto da velha casa onde Ana é seduzida por André, a capela) e outra que contemplará os espaços amplos, ou os circuitos abertos na narrativa (campo, bosque, no cercado com a cabra).

1.1 Duas situações

Do ponto de vista da organização da obra, partindo-se do título, podemos destacar duas forças declarativas:

a) *Lavoura arcaica* pode ser entendida como um espaço antigo onde se cultiva o solo, um lugar velho, arcaico, encapsulado num tempo, e estas possibilidades nos vêm pela referência textual aos objetos antigos da casa:

uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e nos varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória... (LA, p.63-64).

Mas não temos uma coordenada segura deste território, apenas a impressão de que se trata de um local longínquo e rústico. Regina Celi Alves da Silva comenta esta passagem do texto dizendo que: “são utensílios que para o homem citadino, parecem pertencer a uma época longínqua. Mas, para os habitantes de áreas rurais, esses objetos fazem parte do dia-a-dia” (SILVA, p.88).

Há, sem dúvida, marcas textuais, uma seleção vocabular proposital na descrição deste espaço que o arremessam a uma época e local distante: socador provecto, gamelas ulceradas, torrador de café que gira à manivela da memória.

Essas referências textuais marcam esse território como um lugar distante, e também provocam um distanciamento do sentido denotativo desse elenco de palavras para o sentido conotativo dentro do universo construído pelo personagem-narrador. É nesse sentido também que vamos nos deparar com o discurso do narrador como sendo ele o espaço material para o nosso estudo.

Uma outra possibilidade de leitura nos é dada por Luis Augusto Fischer (p.24) que propõe ser *Lavoura arcaica* um “romance da imigração”, considerando o espaço narrativo como

uma descrição do arraigamento de uma cultura que se estabeleceu nos últimos cem anos. Fischer mostra que o personagem-narrador refere-se a duas gerações precedentes; avalia ainda que a produção voltada à subsistência era característica das famílias de imigrantes no país; salienta a força do patriarcado. Destaca a menção feita no livro ao avô, denominado por André de “nosso velho ancestral” (*LA*, p.46); ao “velho tio, velho imigrante, mas pastor na infância” (*LA*, p.29); ao “temperamento mediterrâneo” das irmãs (*LA*, p.41); ao canto em “língua estranha” nas festas (*LA*, p.31).

Além dessas referências bem lembradas por Fischer, temos outras como a de Ana desenvolvendo em sua dança “passos precisos de cigana” (*LA*, p.31); o estalar dos dedos de Ana como “a origem das castanholas” (*LA*, p.31). O comentário de André sobre o comportamento do pai na festa: “e eu podia imaginar depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos do meu pai mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão.” (*LA*, p.32) – referindo-se, possivelmente, à imigração do pai. A história do faminto é chamada de “história oriental”, (*LA*, p.86); André também fala do avô como “velho asceta, esse lavrador fenado de longa estirpe” (*LA*, p.46); a história do faminto transcrita de *As mil e uma noites*, o maktub; a citação do Alcorão sobre o interdito – todas essas referências apontam, sobretudo, para um espaço multi-referencializado porque contaminado “de várias geografias” (*LA*, p. 91).

Como já assinalamos anteriormente, julgamos possível dizer que o texto de Nassar apresenta um terreno concreto, um local onde se passa a história e que serve como pano de fundo para a ação dos personagens, mas não é isto que está em relevo na narrativa ao contrário, isso é o que nela se dissolve. O que temos é percepção desse território pelo discurso do personagem André.

Em seu trabalho “O universo primitivo de *Lavoura arcaica*”³, Ruth Rissin Josef afirma que “não há indicações de época ou lugar onde se passa a ação” (p.56) e para ela, nesse sentido é que se constrói na narrativa um espaço mítico, ancestral e primitivo.

Concordamos que a sensação de distanciamento cria esta noção de espaço mítico, ancestral e primitivo, mas mais uma vez o texto ficcional faz-se mais eloquente, na medida em que nos oferece a possibilidade de identificar o território da narrativa como o solo brasileiro. Há algumas pistas no texto que sugerem algumas coordenadas para uma localização geográfica do universo narrado, como bem lembra Regina Celi Alves da Silva: a menção de árvores brasileiras na obra como “o cedro, o pinho, a peroba, o ipê, a sucupira” (SILVA, p. 54). As três últimas, com certeza, nativas do Brasil.

Registramos também outras árvores comuns no Brasil, citadas na obra, mas que são originárias de terras distantes como o cipó-de-são-caetano (LA, p.21); laranjeira (LA, p. 130), a aroeira (LA, p.117), casuarinas (LA, p.128) e coqueiros (LA, p.129).

Embora não possamos garantir com segurança uma localização do espaço narrado, não podemos ignorar as referências a um espaço que pode ser o espaço brasileiro. Alceu Amoroso Lima⁴ sugere que é possível, senão marcar o espaço no mapa do Brasil, pelo menos considerar a atmosfera nacional, mas costurada por outras dicções:

Novela trágica em que se misturam evocações do Antigo Testamento, como Abraão prestes a sacrificar Isaac, com parábolas do Novo Testamento como a do Filho Pródigo. Tudo isso, porém, à luz, ou à sombra de uma filosofia pagã do destino implacável, numa luta insolúvel entre o mal e o bem, numa **atmosfera bem brasileira**, mas dominada por um sopro universal da tradição clássica mediterrânea, em que ressoa a dor imemorial das mães. Drama pungente e tenebroso, em estilo incisivo, nunca palavroso ou decorativo, da eterna luta entre a liberdade e a tradição, sob a égide do tempo. Livro impressionante, revelação de um autêntico escritor.

³ O trabalho de Ruth Rissin Josef, neste capítulo, versa sobre a questão de ser *Lavoura arcaica* um universo mítico. A autora vai buscar a partir da leitura de *Totem e Tabu* de Freud uma compreensão psicanalítica da formação do mito. Nosso trabalho vai privilegiar uma outra via que é a da percepção do entorno e de como discursivamente isto aparece na narrativa.

⁴ LIMA, Alceu Amoroso. (IN: CARONE, s/p.)

Estamos lidando, na narrativa, com uma família que pode estar adstrita a uma geografia brasileira, mas que também está marcada pela noção do desterro, solidão e isolamento do mundo e ressoam, na vida desta família, ecos de uma cultura distante. O universo de *Lavoura arcaica* sugere um paralelismo com o mundo que conhecemos, extrai dele elementos para compor a tragédia, mas conduz o leitor ao mesmo tempo ao insulamento da lavoura e a suspeitar da ubiqüidade dela na trajetória de André.

Há, no entanto, limites difusos entre o espaço narrado, descrito de forma mais ou menos objetiva, e o fluxo da memória de André, que nos leva a abrir mão de uma leitura factual do espaço, em favor de uma leitura interpretativa do universo lido. A transubstanciação do espaço acontece porque é provocada pela palavra e pela memória do narrador-personagem. Nosso ponto de vista é o de que podemos considerar o espaço concreto, do contrário o efeito da tragédia na narrativa sobre o leitor seria minimizado; além disso é pela percepção do mundo concreto de André que temos a força ética denunciada neste espaço. Quanto mais pensamos num espaço delineável, mais força declarativa este ambiente tem sobre o leitor: mais percebemos que o discurso de André recobre a existência física e espiritual da família.

A segunda leitura que podemos fazer a partir do título e do próprio texto é a de que:

b) *Lavoura arcaica* é uma situação, um modo de viver, em que os personagens da narrativa estão “participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum” (*LA*, p.23); lavoura é ofício, trabalho que se constrói pela passagem do tempo e está entranhado na vida da família.

A expressão “lavoura” aparece algumas vezes na obra e vem associada, no discurso de André, a adjetivos diferentes para referir-se a modos diferentes de ver ou viver o ofício de lavar. Da conversa que tem com Pedro no quarto de pensão, André reitera o caráter determinado do irmão em sua tentativa de reaproximação. Unir a família é a sua forma singular de trabalhar por

ela: “nada detinha meu irmão na sua **incansável lavoura**” (LA, p.39). Em outro momento, André, no capítulo 15, ao prestar homenagem ao avô, lembra que este reputava “as manifestações da natureza que faziam **vingar ou destruir nossa lavoura**” como algo já determinado e incontestável, afirmando, toscamente: Maktub – está escrito! Aqui lavoura é compreendida em sua denotação bem como em sua conotação. A lavoura é passível de destruição, ela pode até mesmo ser arruinada pelas forças da natureza e pelas forças da natureza humana.

Outro ponto interessante a se observar na narrativa é que, entender lavoura como semeadura ou colheita, revela uma das divergências entre André e Iohána. Isso fica claro no momento em que os dois discutem quando da volta de André: “É egoísmo, próprio dos imaturos, pensar só nos frutos, quando se planta; a colheita não é a melhor recompensa...” diz o pai (LA, p.162); ao que André responde: “Ninguém vive só de semear, pai.. os que semeiam e não colhem, colhem contudo do que não plantaram” (LA, p.163). Plantar, na dimensão paterna, é um ato sublime, despretensioso. Sagrada é a própria tarefa plantar, nisso reside a bem-aventurança. Iohána compreende a lavoura como campo espiritual. Já para André a lavoura está adstrita ao que é terreno, que pede o embate do corpo, que requer frutos condizentes com o trabalho, que busca satisfação própria e realização no plano concreto da experiência humana. E, para André, não colher o que se planta, implica a colheita daquilo que não se plantou. Ele percebe que outras sementes crescem ao lado da boa semente, como diz a parábola do semeador. Outras ervas podem frutificar sem o conhecimento ou sem o desejo do agricultor, sufocando a planta boa. O trabalho, nessas condições, torna-se pesado, injusto e ingrato.

André sabe que a lavoura é um modo de vida e que tanto ele quanto seu pai, mais do que lavradores da terra, são eles próprios plantas no campo de algum senhor. Esse discernimento de André está naturalmente relacionado ao destino implacável do qual, pai e filho, são

instrumentos: “Não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, que uma planta nunca enxerga outra.” (LA, p.162).

Essas duas dimensões do ato de lavrar estão, portanto, concorrentes na narrativa: estão em relevo na novela a semeadura de um modo de vida arcaico e a colheita de frutos extemporâneos. Nesse sentido percebemos uma certa circularidade da obra, que aponta para o caráter oral da narrativa e mais, para um personagem, no dizer de Alfredo Bosi⁵, de “tensão interiorizada”, um narrador que dá voltas em sua própria existência, constringindo-se, e, construindo um discurso que é tecido pelo fluxo da consciência⁶.

Na trajetória da família de Iohána, está pressuposto que o cultivo do solo, em algum momento, alterou, naquele grupo social, o *modus vivendi*: a família se estabelece num local e também sua ética. O sedentarismo da família é propositadamente primitivo em termos de técnica, pois como já assinalamos anteriormente, a família não desconhece um modo de vida exterior ao dela e que é mais elaborado.

Além da construção do aspecto físico do entorno, temos a manutenção de um construto espiritual. Este construto, que diante da possibilidade de diálogo com algo fora da fazenda poderia ser abalado, deveria ser mantido com rigor, mesmo que para isso fosse necessário modelar o corpo familiar por meio de castigos físicos. O entorno, o corpo e a alma dessa família precisam ser modelados, conformados pelas mãos do patriarca, mas na perspectiva de André,

⁵ Alfredo Bosi em estudo sobre as tendências do romance contemporâneo sugere, a partir do conceito de “herói problemático” de Goldmann, quatro tendências do romance brasileiro “segundo o grau crescente de tensão entre o herói e o seu mundo”. Bosi enquadra, no que ele chama de “romance de tensão interiorizada”, o herói que “não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito.” Mas o que dizer de André que entra em dissídio com a estrutura a que se vê preso e subverte-a cometendo o incesto?

⁶ Benedito Nunes, em seu ensaio intitulado *Tempo* (in JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica*, RJ:Imago, 1992, p.356), afirma que a experiência interna “encadeada no curso de uma introspecção, através da qual as situações externas e objetivas se ordenam, o enredo subsiste na trama de sensações e emoções e, portanto, na trama de momentos imprecisos do fluxo da consciência – *the stream of consciousness*, na expressão de William James – que expendidos na direção do passado ou projetados na direção do futuro, à custa de sinuoso discurso, constituem o curso temporal da duração interior (*la durée*) tal como Henri Bergson o descreveu em **Os dados imediatos da consciência** (*Lés Données Immédiates de la Conscience*).

esta prática do pai é vista como algo artificial que servia para conter a vida e não para orientá-la.

André refere-se ao avô como velho asceta e este ancião era, sim, na perspectiva do neto, um portador legítimo da mensagem de austeridade; quanto ao pai, André diz que os sermões dele são inconsistentes; a respeito de si mesmo, diz ser o profeta de sua própria história – ou seja há um movimento tenso no discurso de André; o personagem deseja afastar-se da tradição ética e ao mesmo tempo a evoca, mantém e a inverte. Isto, que de certa forma indica a impossibilidade de André de negar os preceitos do pai, resta-lhe apenas retorcê-los e fazer com que verguem a seu favor. André entra em conflito com as estruturas que julga decaídas e incapazes de atuar no universo, mas ele reedita essa estrutura sobre a mesma pedra fundamental: a força do discurso. Para o pai, do discurso que se faz lei e, para o filho, do verbo que se faz carne.

Essa tensão ética envolve os dois personagens num conflito insolúvel. A palavra de ambos serve como muro que os separa e paradoxalmente de ponte entre estas duas existências. Um círculo auto-devorador é o movimento que se apresenta na narrativa. André não encontra na vida austera e justa a libertação de seus desejos – ao contrário é dela que eles nascem e portanto, para ele, lógicos e sinceros. A ética de Iohána, inoculada na corporeidade da família, serviu para tornar André portador desta ética e ao mesmo tempo imune a ela. É como se André tivesse sido vacinado e isso tivesse despertado a doença que se queria evitar. André cria, literalmente, anti-corpo à ética do pai.

O código de ética familiar é denominado pelo personagem como “ossos sublimes” – um corpo de normas destruído pelo tempo, sem as carnes – as partes moles deste corpo – sem os fluidos vitais; um corpo de normas rijo e sem vida; morto, porém insepulto; vívido e fantasmagórico:

e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o excesso proibido, o

zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontando sempre como ofensa grave ao trabalho; e reencontro a mensagem morna dos cenhos e sobrolhos, e as nossas vergonhas mais escondidas nos traindo no rubor das faces, a angústia ácida de um pio vindo a propósito, e uma disciplina às vezes descarnada, e também uma escola de meninos artesãos, defendendo de fazer fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa. (LA, p.78).

1.2 Deslocamento no espaço.

Analisando ainda o plano da organização da narrativa destacam-se duas referências aos movimentos na dimensão espacial de *Lavoura arcaica*. O livro se divide em duas partes – **A partida** e **O retorno**. O capítulo 15 que centraliza a divisão de 30 episódios, funciona como uma espécie de amarra, ou costura dos dois movimentos efetuados por André. Fuga e retorno: movimentos marcados pelo Maktub, pela sentença do destino implacável; o que, na prática, só confirma a ubiqüidade da lavoura:

e que peso o dessa mochila presa nos meu ombros quando saí de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados pra frente e olhos voltados pra trás. (LA, p.34)

Na primeira parte, temos implícita a idéia de deslocamento de um espaço para um outro. O próprio termo **partir** nos coloca diante de espaços polarizados. No entanto, esta parte da obra traduz também o paradoxo existencial de André: ele parte, mas em vez de caminhar, está em repouso; foge, mas está olhando para trás e, mais até do que isto, carrega vividamente consigo o espaço do qual fugiu.

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”. (LA, p.35-36).

E é do espelhamento entre a percepção do espaço e as memórias do personagem-narrador que o peso da fazenda se afigura, pois ele sente a necessidade de se descolar de um cenário e de construir um outro à sua imagem. Ele, no entanto, não consegue esse desarraigamento – em parte porque para o personagem-narrador o universo da fazenda funciona como centro de sua existência ou seu *axis mundi* para usar um termo de Mircea Eliade. Apesar de tentar fugir deste espaço, ele sabe que não terá contentamento fora da fazenda, que não pode e não quer romper plenamente com suas raízes. André é um personagem que busca o rompimento com a estrutura gerada em torno de sua raiz, mas não busca romper com as suas raízes: ele precisa de um ponto para se fixar, ele precisa pertencer.

O espaço na obra é uma construção cenográfica que se dá no ato de fala de André. O espaço é o âmbito da enunciação, e não existe sem a palavra de André, sem o seu discurso sobre o entorno: “Nenhum espaço existe se não for fecundado” (*LA*, p. 89). Este espaço de *Lavoura arcaica* só se mostra, porque André tem a posse do que o circunda ao enunciar-se.

A estrutura da obra já sugere seu conteúdo tenso: em **A partida** estamos sempre de volta para a casa de André, através de suas memórias; na parte intitulada **O retorno** estamos voltando para um lugar de onde o personagem-narrador saiu, mas aquele universo não se desprega dele. O regresso de André é, na visão de Leila Perrone-Moisés, um momento em que: “tudo se repetirá, mas numa outra volta da espiral, mas a volta num mundo fissurado e heterogêneo, não pode ser completa.” (PERRONE-MOISÉS, In: *Cadernos*, p.65)

Não há na obra uma referência muito clara ao tempo da ausência de André da fazenda, mas há uma sugestão, nas páginas iniciais da obra, de que André é ainda moço, pois ele mesmo afirma: “as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem **incipiente** do meu peito” (*LA*, p.10).

O André do quarto de pensão é um pouco mais velho que o menino que se escondia no bosque, mas parece ser o mesmo rapaz de dezessete anos que seduziu a irmã. (LA, p. 89).

A volta de André, que poderia simbolizar o arrependimento e a transformação do ambiente, afigura-se nesta narrativa como a confirmação da perversão deste personagem; o retorno simboliza a manutenção do seu caráter errático.

O tema do retorno, da volta do filho pródigo, também já foi desenvolvido pela crítica literária, que vê na novela uma subversão da parábola bíblica; no entanto, parece-nos que Raduan Nassar faz propositadamente uma fusão de duas noções bíblicas sobre a mudança de comportamento do homem. Na parábola do pródigo, temos uma pessoa que se envergonha de seus atos, pede perdão e se reconcilia com a família; mas no Evangelho de Mateus temos, pelas palavras de Cristo, a descrição do que acontece quando um espírito mau abandona uma morada e volta depois:

Quando um espírito imundo sai do homem, anda por lugares áridos procurando repouso, porém não encontra. Por isso diz: Voltarei para minha casa de onde saí. E, tendo voltado, a encontra vazia, varrida e ornamentada. Então vai, e leva consigo outros sete espíritos, piores do que ele, e, entrando, habitam ali; e o último estado daquele homem torna-se pior do que o primeiro. (Mateus 12:43).

O gesto de André evoca o mote da parábola do pródigo, mas o desfecho da alegoria mesclou-se com outro tema, que é o da volta do espírito imundo que provoca grandes estragos na casa.

Na partida e no retorno temos o mesmo André: o mesmo homem que pode atravessar o mesmo rio sem ter sofrido nenhuma mudança, tampouco o rio – que poderia ser aqui metaforizado pela família é transmutado. A partida e o retorno podem ser entendidos nesse sentido como uma formulação da impossibilidade de André de mudar sua natureza; contrariando o princípio de Heráclito e também o próprio ideal cristão de transformação da natureza humana.

Esta renitência do personagem diante do mundo como ele o vê e a necessidade de buscar sua indignidade podem ser entendidas também pelo caráter sofismático⁷ do discurso de André, através do qual procura subverter a razão, o estabelecido, valendo-se sempre da inversão da palavra do interlocutor maior, o pai.

Leila Perrone-Moisés (In: Cadernos, p.65) sinaliza esta subversão da seguinte forma:

Tudo volta, mas como paródia. Ana a casta irmã “que todos julgavam sempre na capela”, aparece “ostentando um deboche exuberante”, coberta com as quinquilharias da “caixa obscena” em que André colecionara suas lembranças de bordel. (...) E o próprio pai assume a desrazão de seu corpo e num gesto assassino ingressa no tempo tumultuado das paixões. (...) A paródia é o recurso subversivo por excelência, aquele que carnaliza (derruba, inverte os poderes), temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual.

Em **O retorno**, André está desconsertando um universo, desconformando-o até à sua total diluição no circuito aberto, que é o campo onde Ana é “sacrificada”. Ele retorna para um lugar que em poucos capítulos desaparece e isso quando André se cala, para dar lugar às palavras do pai: “Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras...” (LA, p.195)

Deparamo-nos aqui com o que acreditamos ser o fio condutor para a análise da obra: a relação entre a palavra e o espaço. O discurso da obra, o discurso de André, é todo tecido de espaço, como se a percepção que ele tem do entorno significasse esse homem arcaico e sua ética.

Quando o personagem cessa seu discurso, cessa também a construção do espaço, acaba sua cena. Espaço, discurso e ética estão, na narrativa, fortemente ligados.

⁷ Raduan Nassar coloca no discurso de André essa força destruidora da razão, e de uma razão milenar, cultivada pela família. Em entrevista ao Instituto Moreira Sales (IMS), Nassar nos dá a pista desse mecanismo quando explica que teve aos dezenove anos “dois encontros muito fecundos”: “esbarrei primeiro nos sofistas, aqueles trapaceiros da Antigüidade, que se encarregavam na época de desmoralizar a razão; e esbarrei também num mau-caráter que viveu muitos séculos mais tarde, um empirista inglês, conhecido pelos seus calotes, mas que contribuiu pra metodologia científica”. E ainda no que diz respeito aos sofistas diz que seu entrosamento com eles “tinha a ver com minha própria prática.

Numa discussão, por exemplo, não ia mais que o tempo de eu sacar qual era a do meu interlocutor para imediatamente defender a tese contrária. (p.37 IMS).

Sobre a organização do texto de Nassar, cabe mencionar uma dinâmica do espaço que mostra-se recluso no início, para gradativamente ir-se deslocando para o espaço aberto e amplo. No começo de *Lavoura arcaica* o espaço é pequeno, restrito, resumido a teto, janelas e cortinas, chão, uma mesa, o corpo de André que no primeiro capítulo da obra pertence às “coisas letárgicas”, aos objetos que o quarto consagra; tudo ali pode ser entendido como uma extensão do corpo de André.

Este espaço fica desconfortável quando mais uma pessoa tenta estar nele e precisamente a presença de Pedro no quarto de pensão revela isto. O irmão representa vivamente uma ética, um espaço relacional do qual André queria distância e conseqüentemente sua presença trazia-lhe grande peso:

era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um *espaço de terra seca* que nos separava, tinha *susto e espanto* nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros, e eu senti nos meus braços o *peso* da família inteira,... senti a *força poderosa da família desabando* sobre mim como um *aguaceiro pesado*... (LA, p.11, grifos nossos).

O quarto é um espaço consagrado à solidão, à reclusão e à memória, e por isso mesmo sagrado para André. Ali era seu abandono a si mesmo, mas com a chegada do irmão o ambiente torna-se opressivo e escuro. André espacializa o próprio corpo:

E me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos correndo o quarto como se meu embaraço viesse da desordem que existia ao meu lado (...) eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos (...) “as venezianas” ele disse “por que as venezianas estão fechadas?” (...) e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida que me fizeram envenenado. (LA, p.15-17).

À medida que o personagem-narrador constrói sua trajetória para o leitor e se aproxima de onde Ana está, os espaços vão surgindo cada vez mais amplos – do quarto da pensão para a fazenda - mas quando suas memórias se aproximam do pai o ambiente fica todo tomado da presença rígida do patriarca:

E o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica de sua postura: o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo, o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave (...) e abrindo com dedos maciços a velha brochura, onde ele numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados, o pai, ao ler, não perdia nunca a solenidade. (LA, p.62-63).

Segundo o próprio André a força do pai estava na sua palavra; sendo esta construtora de todo um universo: “Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai” (LA, p.43) e a reintegração de André à vida da família viria justamente do uso coerente do verbo (LA, p.128).

A palavra de André também constrói o espaço, mas a palavra do pai se perpetua no tempo. O espaço se dilui; permanece a palavra, o verbo do pai. No capítulo 30, a narrativa se encerra com as palavras de Iohána, que mesmo depois de morto continuam a ecoar.

A André, reiteramos, pertence claramente a questão do espaço; o personagem mesmo afirma que “nenhum espaço existe se não for fecundado”. André está ligado ao mundano e circundante e àquilo que se refere à subversão também do espaço, na medida em que espaço abriga um comportamento.

O ambiente do campo parece ser o espaço vital de André. Longe, porém de uma vida no campo idealizada, pura, temos a idéia de que em parte a vida no espaço amplo oferece, com o afastamento da civilização moderna, uma legitimação dos instintos naturais do homem, poderia se dizer de coisas de menino – a idéia de uma existência seguindo seu curso de forma natural é que justifica para André a negação do tabu. No campo acontece a comunhão de André com outros animais, com o charco, com o sol, com o vento, e sobretudo, com a terra, material de que biblicamente o homem foi formado e para onde retornará. O espaço aberto também está servindo como seiva que nutre a demasiada humanidade de André: “Era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida,

cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma.” (LA, p.13).

Já o espaço vital do pai, a narrativa o apresenta na esfera do tempo, no incremento da palavra divina ou humana da qual ele é porta-voz. Se para André podemos sugerir o binarismo *espaço e palavra*, para o pai, sugerimos *tempo e palavra*.

Iohána condiciona a existência de sua legislação às palavras, ao discursivismo. Ele põe em prática os conselhos do Velho Testamento (Deuteronômio 6:6-9) que incentivavam a repetição de ensinamentos e a pregação no cotidiano da família das virtudes de uma vida reta como forma de internalizar as leis de Deus, mas para André havia uma lacuna entre o que o pai dizia e a prática. André cobrava, por exemplo, que, se havia uma pregação de que o amor deveria ser desfrutado plenamente no seio familiar, então por que a interdição da relação sexual na família? Esse espaço para o questionamento e a falta de uma resposta que preenchesse essa lacuna autorizam André a reformular algumas diretrizes da vida familiar.

Ao subverter os discursos do pai, André estabelece uma prática para os discursos vazios daquele. André toma o lugar do pai como se o fato de este não conferir vida às próprias palavras autorizasse sua intervenção. Iohána pode representar a palavra, mas André era a palavra do pai que, parodiando o texto bíblico, tornou-se carne e habitou no corpo familiar, e às vezes, literalmente, a terra. A palavra do filho tocava o espaço concreto, transitava pelo espaço verídico em que se davam as relações familiares; André era a palavra vivificante e o pai a letra morta. O patriarca considerava sua palavra o poder para conformar o reduto familiar. E, essa crença, fruto da experiência do poder da lógica como organizadora do entorno, foi derrubada por André, porque mais do que a palavra, para ele, os corpos é que compunham o espaço – por isto deveriam ser desfrutados. A super-valorização da palavra em detrimento dos corpos e identidades talvez tenha sido, para André, o início da ruína dos valores que esta palavra

veiculava. André relacionou ao seu discurso a realidade do corpo e para ele esta sua verdade ganha força, pois podia ser provada, experimentada, vivenciada concretamente no próprio corpo – o verbo e a carne. Mas acaba, por fim, provando a mortalidade da carne e perenidade da palavra e do tempo.

Nas diferentes versões sobre o significado do tempo que os discursos do pai e do filho têm, notamos o quanto, para Iohána, a palavra é como o próprio tempo: inconsumível.

O tempo é o maior tesouro que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo. (LA, p.53-54).

Para André o tempo não é uma questão metafísica; ao contrário, é física, quase personificada; toca a sua existência e seu corpo. As palavras de André, transcritas a seguir, são proferidas momentos antes de seu encontro com a irmã. O tempo que, para Iohána, traz tranqüilidade, que é compartilhado e serve de elemento agregador; para André traz desassossego, descompensa, trama com o mal a destruição:

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me aguardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco e que saliva mais corrosiva desse verbo. (LA, p.95-96)

Estabelecemos até aqui algumas âncoras para a leitura de *Lavoura arcaica*, com as quais marcamos a pertinência do tema. No desenvolvimento do trabalho outras “localidades” na narrativa vão permitir uma ampliação do estudo.

2. NOS CIRCUITOS FECHADOS DE LAVOURA ARCAICA

2.1. No quarto da pensão

A obra de Raduan Nassar apresenta a cada capítulo uma alternância entre aquilo que chamaremos de *circuito fechado* e *circuito aberto* na narrativa. Ora André está se enunciando em um ambiente fechado, ou falando sobre estes espaços mais restritos como os quartos, a capela, a casa velha; ora ele está se lançando ao espaço largo e aberto como o bosque, onde a família se reunia para festejar, ou o lugar em que se escondia, ou ao ar livre com a sua “cabra faceira”.

Esta expansão e recolhimento do espaço parece ser uma homologia do estado convulsionado de André. O personagem, na sua inquietação, projeta-nos para um espaço profundo e escuro dos quartos e outras vezes conduz-nos a um passeio pelos locais amenos onde com frequência ele próprio está em repouso. Desse movimento do circundante é que percebemos o discurso e a trajetória de André como uma tormenta, uma tempestade interior que lança este ser errático de um lado para o outro de sua oscilante existência. Regina Celi Alves Silva coloca essa relação do corpo e do espaço nos seguintes termos: “Transformado em mundo, o quarto liberta-se de suas notações específicas e o corpo fica exposto em sua nudez (...) O quarto e o corpo fundem o individual e o coletivo projetando-se como habitação onde vários corpos, inclusive o discursivo, se movem.” (SILVA, p. 35).

Além da mencionada fusão de quarto e corpo, o tom da agonia de André pode vir da impressão de que o personagem se debate entre duas realidades: uma com cores da opressão e do

claustro, outra com tonalidades do lugar ameno. O reconhecimento de que o território em que André se insere é paralisante redonda na constante tentativa dele de sobrelevar-se e fugir.

A distensão e reclusão destes espaços são um grito de André pela mobilidade. O aspecto paradoxal e que dá movimento à narrativa é justamente essa tentativa de André de mover, mudar os espaços e, ao mesmo tempo, tentar acomodar-se no espaço já construído na tradição familiar.

O entorpecimento de André e o esmaecimento causado pelo vinho, já no primeiro capítulo da obra, corroboram também a oscilação entre dois cenários diferentes.

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero. (LA, p.9).

A narrativa se abre com esta leve cadência de imagens poéticas que apontam para a clausura do personagem principal. O leitor é convidado a entrar num recinto, mas por uma porta que é só figurativa: ela não está aberta, pois o “quarto é inviolável”. Percebemos um indivíduo oprimido, que se deita no assoalho do quarto sob o peso de sua solidão; indivíduo que se pretende desnudo, quer se dar a conhecer, mas que na verdade protege-se ao abrigo das palavras leves: “róseo, azul ou violáceo”. As imagens poéticas evocadas pelo narrador têm em seu horizonte a liberdade promovida pela individualidade e intimidade, e, ao mesmo tempo, a opressão que esmaga o indivíduo solitário e faz brotar a angústia. O sofrimento do personagem-narrador, portanto, deflagra-se no corpo, inflama-se na sua sexualidade, fazendo brotar “na palma da mão a rosa branca do desespero”. O corpo de André é o único espaço possível em que ele pode ser livre e ter prazer.

A leveza destas primeiras impressões sobre o corpo e o entorno não precisa ser trazida por nenhum artifício senão pelo fato de que ela mesma emana, evolui-se, sobrelevar-se do texto e

dele escapa, foge. Depois de elevar-se, o personagem-narrador passa ao mundo físico do quarto. O discurso que era leve, poético, torna-se pesado e mais espesso; André enuncia sua realidade objetiva: “pois entre os objetos que o corpo consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta.” (LA; p.9-10).

A idéia de que o quarto é um templo sagrado e inviolável é desfeita quando o narrador-personagem se dá conta de que sua corporeidade é mais do que sua composição etérea. A solidão não o protegeu do mundo real, do peso que vem de fora da alma quando seu irmão Pedro o encontra na pensão: “(...) senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado.” (LA, p. 11).

A novela de Nassar está plena desta manipulação da linguagem, que torna leve, em certos momentos, a condenação que paira sobre André:

(...) e enquanto uma brisa impertinente estufava as cortinas de renda grossa, que desenhava na meia altura dois anjos galgando nuvens, soprando tranquilos clarins de bochechas infladas, me larguei na beira da cama, os olhos baixos, dois bagaços, e foram seus olhos plenos de luz em mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado (...). (LA, p. 17).

Em outros momentos, no entanto, André nos fornece a medida exata do peso da culpa, da pressão familiar, da intensidade e densidade da trama, também vistos neste trecho do encontro com o irmão:

(...) e foi uma onda curta e quieta que me ameaçou de perto, me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito “não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa” (LA, p.17)

André procura aliviar a sua carga emocional pelo devaneio, pela memória silente do recolhimento, que o conduz a imagens delicadas da família: “(...) caí pensando nos seus olhos,

nos olhos de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde, ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por trás (...).” (LA, p.17) e só então esta tensão se equilibra.

Ao receber a ordem de abotoar a camisa, André “retira-se” do quarto, através de suas memórias, para, no capítulo dois, discursar sobre suas fugas, ou seu hábito de esconder-se num bosque onde se enterrava sob as folhas.

Ele revela sua natureza, referindo-se a si mesmo como uma “planta enferma”. Guimarães Rosa trata desta questão logo no início de *Grande sertão: veredas*, quando Riobaldo fala da possibilidade de o mal estar presente nas pessoas e na natureza; para nossa leitura, por extensão, na lavoura de Iohána:

Melhor, se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca-doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas – vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. (...) E que isso é? Arre, ele (demo) está misturado em tudo. (ROSA, p.11-12)

André “sai” do recolhimento do quarto, chamado por ele de “catedral”, “templo inviolável”, e encontra refrigério para sua alma lembrando-se dos momentos que passava no campo, da sua relação telúrica; pois fazia parte daquela natureza passível de transformações. Sua postura inerte, naquele que parece ser seu hábitat natural, é um prenúncio de que, nas palavras de Adélia Prado, “o que não parece vivo, aduba; o que parece estático, espera.”⁸ Existem simbolismos no repouso que estão relacionados não com a paralisia do ser, mas com a potencialização do gesto de criar coisas novas; o repouso não é sossego, é iniciação de algum estado produtivo (CHEVALLIER, p.777). Na obra, parece que este estado é indício de que algo perverso está incubado e latente no corpo de André.

O gesto do narrador-personagem de evadir-se do local que o angustia, via lembrança de um recanto mais amplo, se repete bastante na narrativa, instilando, através de sua estrutura, a

tensão e conflito do protagonista. É necessário fugir, mesmo que em pensamento, dos locais que o oprimem.

No quarto, bem como em suas lembranças do bosque, André está na posição horizontal e muitas vezes o encontraremos em repouso; o que estabelece também entre espaço e personagem uma aparente relação de inércia ou submissão deste àquele; mas que revela, ao contrário, a natureza subversiva da personagem que ora se confunde com as coisas chãs e vis da casa, ora parece emergir delas. Na horizontal ele não é apenas um receptáculo das normas e leis do espaço; ele as está transformando, nutrindo-se delas e, à sua maneira, reproduzindo-as. Uma vez que não pode ingressar no espaço do verbo, do discurso lógico, pois este pertence ao pai, André sente a necessidade de plasmar-se com o espaço, seu corpo tem urgência de pertencer a alguma coisa, de estar, dominar o universo circundante. O personagem-narrador busca saciar seu sentimento de autoctonia, exatamente por não se ajustar ao território criado pelo pai.

O quarto possui, desde o início da narrativa, uma conotação, uma atmosfera religiosa de consagração do corpo ao prazer e à solidão. É o espaço da liturgia de André, mesmo porque como propõe Bataille o ambiente para o erotismo é definido pelo secreto e a experiência erótica se dá fora da vida ordinária (In: *O erotismo*, p.234). O autor também sugere que o erotismo leva à solidão porque temos de sair do mundo em que estamos para alcançar essa região distante. E este parece ser o caminho de André – o da erotização do espaço como busca da continuidade da sua vida.

O sagrado para o personagem-narrador inclui o corpo do homem, mas para a religiosidade cristã em que André está inserido, a carne é a sede do pecado, não há, portanto, harmonia entre carne e espírito.⁹ André se vê impelido a criar seu próprio código, inaugurar em

⁸ PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. Leitura. São Paulo: Siciliano, 1991, p. 19.

⁹ Cf. *Bíblia Sagrada*, Epístola de São Paulo aos Romanos 7: 21-25: “Então, ao querer fazer o bem, encontro a lei de que o mal reside em mim. Porque, no tocante ao homem interior, tenho prazer na lei de Deus; mas vejo nos meus membros outra lei que, guerreando contra a lei da minha mente, me faz prisioneiro da lei do pecado que está nos

seu corpo o novo culto. Em seu discurso André demonstra que não é movido pela culpa, mas pelo desejo e isso o torna o centro de sua história, reconhecendo somente a si mesmo. Para André, sua transgressão é a sua santidade, é o que o separa do mundo para a sua missão especial: fecundar o espaço. André conhece seu corpo, diz mesmo que ele foi “talhado sob medida para receber o demo” (*LA*, p.116); parece concordar com que o “diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos.” (*ROSA*, p.11).

O personagem fez do corpo e do quarto um local consagrado a si mesmo: para ele nada mais digno de culto do que a própria humanização. Ele é perfeito homem, no sentido de que não nega sua natureza torpe. Esse espelhamento enviesado da natureza de André, que além de não se harmonizar com o divino, retorce-o; esse espelhamento é a pedra angular da igreja de André: “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei a minha igreja particular, a igreja para meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e o corpo desnudo, despido como vim ao mundo.” (*LA*, p.89).

Na narrativa, ou para o personagem-narrador, não há necessariamente esta dicotomia do que é sagrado ou não. Tudo cabe no interior do templo e também de seus átrios. O que está realmente em jogo é superar a polaridade entre o divino e o diabólico, explicando este universo arcaico à luz de uma diluição dessas fronteiras e da legitimação deste congraçamento paradoxal.

Assim, esse primeiro círculo fechado da novela serve como indício de que o espaço na narrativa tem uma função declarativa quase naturalista: o entorno muda o homem, mas este o constrói à sua imagem.

No capítulo 1 de *Lavoura arcaica* há a seguinte referência ao entorno:

meus membros. Desventurado homem que sou! Quem me livrará do corpo desta morte? Graças a Deus por Jesus Cristo, nosso Senhor. De maneira que eu, de mim mesmo, com a mente sou escravo da lei de Deus, mas, segundo a carne, da lei do pecado.”

Meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória; foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto. (LA, p.10).

Nessa passagem é possível notar o nível de interação do personagem com o mundo que o cerca. Ele não fica tergiversando sobre sua existência senão pelo caminho das impressões que ele consegue registrar do mundo à sua volta. O elemento desencadeador da percepção de si mesmo é exterior a ele. Tudo o que é despertado nele tem sua raiz na assimilação do espaço. Suas memórias são ativadas, sua angústia é revisitada; André é convidado a vir à tona e a desesperar-se. Do encontro com o irmão, outro espaço se sobrepõe ao de André – o espaço familiar. Mas está decretada, desde o início, a falência dessa passagem de um espaço físico para o relacional. A chegada do irmão mais velho inaugura o momento de abertura do mundo interior de André na narrativa. Depois da reprimenda do irmão, o protagonista revela seu desconcerto:

Eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto, como se meu embarço viesse da desordem que existia ao meu lado: arrumei as coisas em cima da mesa, passei um pano da superfície, esvaziei o cinzeiro no cesto, dei uma alisada no lençol da cama, dobrei a toalha na cabeceira. (LA, p. 16).

André projeta para o exterior sua inquietação e a torna visível, na medida em que organiza sua existência, relacionando-a com o quarto em desordem. A presença do irmão ativa em André aquela concepção de ordem, trabalho, organização do espaço, para que a vida em família seja equilibrada. Naquele espaço, junto do irmão, sua prática deveria ser modificada e, naquele instante, por extensão, sua existência também.

Alguns dos espaços fechados da narrativa apresentam esta dinâmica de trabalho, serviço e rigidez que já servem como espécie de antecipação do caos ou da desordem: um universo tão bem gerido e estabelecido não seria tantas vezes referido na narrativa, se não fosse ele justamente o elemento desconformador e mais frágil na história.

Não são necessariamente os códigos ditados pelo pai, por sua palavra ou admoestação que desabam na história, mas principalmente o que se construiu com essas palavras. As palavras se solidificaram na família, não são permeáveis, são duras e erigidas com rigor apenas, ou seja, não são envolvidas numa prática que poderia dar às paredes desta construção uma certa unidade. O próprio modo de ser da família intensifica o endurecimento das relações, metaforicamente, o recrudescimento das paredes da casa e sua conseqüente queda: o alicerce da casa não era bom.

André passa a arrumar o quarto e Pedro parece concordar com a ordenação do mundo externo e ainda questiona o porquê de as janelas estarem fechadas. E as palavras de Pedro evocam as do pai: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso.” (*LA*, p.15).¹⁰

A relação entre janelas e olhos, luz e treva, bom e mau estabelecem-se nesse trecho da novela e o que se diz do entorno é uma alegoria do que se passa com o personagem-narrador. Há uma aplicação da metáfora usada por Cristo e ao mesmo tempo um resgate do que, denotativamente, significa abrir janelas. Essas duas dimensões do espaço – abrir janelas – no sentido metafórico e no sentido literal, podem indicar o desencontro relacional do irmãos.

Do confronto com a luz que vem das janelas agora abertas, vem a primeira quase crise epilética de André. A sugestão deste espaço é a de que, enquanto este era “um poço de penumbra”, era também o habitat natural de André; mas quando “um fim de tarde quase tenro e frio, feito de um sol fibroso e alaranjado atingiu amplamente” o quarto, o espírito tenebroso de André não resistiu à força da luz. O ofuscamento da visão de André é o não-ver, significa para ele não dominar mais o espaço, nem a palavra; em reação à sua impotência ele entra em convulsão.

Dentro do universo bíblico, os epiléticos ou lunáticos – como também eram chamados – eram considerados possesores por um espírito maligno¹¹ e há uma sugestão disso no texto de Nassar nesse capítulo.

Mas nem sempre, na literatura, esta imagem da epilepsia estará associada ao elemento demoníaco. Para Dostoiévski, por exemplo, é uma espécie de epifania.¹²

Muito além de despertar o tártaro da alma de André, Nassar nos mostra o quanto esta é um reflexo do entorno e que o contrário também é possível na narrativa – o espaço pode ser um estado da alma de André. A epilepsia do personagem, apesar de outras possibilidades de leitura, parece estar mais associada a uma forma de percepção, uma maneira especial de captar o mundo: uma visão convulsionada da realidade. A doença de André também figura como uma declaração de descontrole daquele universo e sua reação ao sagrado. O espaço enunciado por André desperta no leitor uma inquietação quanto ao problema do mal e, em última instância, de Deus, uma vez que André em sua demonicidade está plasmado nesse ambiente ao passo que este também se entranha fortemente no personagem. O mal habita o espaço de André, e André por sua vez passeia pelo universo da transgressão; o mal se metamorfoseia, é transparente e opaco, é vital e fatal na narrativa. O mal se instala nos vãos das pedras da catedral familiar.

¹⁰ Trata-se de uma referência clara às palavras de Jesus que fazem parte do *Sermão da Montanha*, um dos seus grandes discursos (cf. *Bíblia Sagrada*, Evangelho de São Mateus 6.22-23).

¹¹ Cf. *Bíblia Sagrada*, Evangelho de São Mateus 17:14-18: “E quando [Jesus e os discípulos] chegaram para junto da multidão, aproximou-se dele um homem, que se ajoelhou e disse: Senhor, compadece-te de meu filho, porque é lunático e sofre muito; pois muitas vezes cai no fogo, e outras muitas, na água. (...) E Jesus repreendeu o *demônio*, e este saiu do menino (...).” (Grifo nosso).

¹² ANDRADE, Sérgio Augusto de. O inferno de cada um. Bravo! Set/2000 p. 74 a 77.

2.2 A casa de Pedro e Iohána

A idéia da casa como santuário se apresenta igualmente no capítulo 5, mas o quarto é o ambiente da revelação, da descoberta do divino ou daquilo que se revela na solidão – seja o divino, ou a sua aparência. A casa paterna nos é apresentada pela voz de Pedro como sólida e francamente frágil:

Estando a casa de pé, cada um de nós estaria também de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse, não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum. (LA, p. 23)

O funcionamento da casa depende de cada membro da família e para se fazer a manutenção disso

era preciso refrear os maus impulsos, moderar prudentemente os bons, não perder de vista o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões perigosas que o acompanham, procurando encontrar solução para os nossos problemas individuais sem criar problemas mais graves para os que eram de nossa estima. (LA, p. 24)

Este discurso oriundo da casa paterna na voz do irmão traz à memória de André o pesadume de suas relações com a família. Vai se insinuando a angústia de retornar para a casa do pai – André mais uma vez tem uma vertigem e na sua escuridão há “um instante de lucidez”, quando vê a família sem força tentando resgatar a semente da sua continuidade.

Na partida, André abandona a casa sem mais, nem razão aparentes. O silêncio cavo que recobre o episódio é singular. O relato do estado das coisas depois da partida está na voz de Pedro. Pela narrativa percebemos que cessa a palavra, e os silêncios descritos são mais eloquentes que qualquer discurso, quer seja do pai ou do próprio André. A polarização da palavra dentro deste universo entendido como sagrado é natural; ora ela se esparrama caudalosa pelo discurso do pai, do irmão ou mesmo de André, ora ela se contrai, recolhe-se a um canto da casa dando lugar ao profundo silêncio dos personagens.

Não há necessariamente uma descrição desse ambiente silencioso após a partida de André, mas há no texto a quietude, e ela está latente nesse ponto da narrativa: “naquele dia, na hora do almoço, cada um sentiu mais que o outro na mesa, o peso da tua cadeira vazia” (*LA*, p.25).

E Pedro completa este quadro evocando o desconcerto de Iohána: “E era preciso ver o pai trancado no seu silêncio: assim que terminou o jantar, deixou a mesa e foi pra varanda; ninguém viu o pai se recolher, ficou ali junto da balaustrada, de pé, olhando não se sabe o que na noite escura.” (*LA*, p.26).

O sermão-oração, que a um só tempo admoesta e intercede, o discurso calmo e terno de Pedro, funciona como uma provocação de coisas que antes estavam em repouso, e, como se retirasse uma poeira muito antiga de um móvel, André afirma: “eu também tinha coisas para ver dentro de mim.” (*LA*, p.26). O personagem-narrador, depois das palavras de Pedro, situa-se, através de suas memórias, na casa de seu pai e demonstra como aquele espaço tinha, para além de seu esqueleto branco, carnes e fluidos.

O espaço da casa era o abrigo da virulência religiosa, era o abrigo da violência do ser humano. Foi ela, na perspectiva de André, que corrompeu a sua alma de menino – ambos, mãe e pai propiciaram esse fruto ruim: “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição. (*LA*, p.136).

A casa se nutre do amor sagrado,¹³ da erotização do sagrado na interdição do desejo carnal. As relações na casa são sensualmente construídas, as relações de sangue são veneradas e

¹³ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Cralos Viana, 2ª ed., Porto Alegre: L&PM, 1987. É George Bataille quem vai dizer que o erotismo não pode ser abordado independente da história das religiões e ainda afirma que os impulsos da religião cristã e os da vida erótica aparecem em unidade. Bataille afirma que “O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão”(p.27). E sobre o erotismo sagrado ele afirma: “a expressão é, aliás, ambígua, na medida em que todo erotismo é sagrado. (...) A busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta para uma abordagem essencialmente religiosa; sob sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado confunde-se com a busca, exatamente com o amor de Deus. (p.15).

com fervor religioso. A casa se organiza em torno do que é tido como sagrado e por ele também entra em reclusão, fica, aparentemente, fechada, mas a sua desintegração começa com a desgovernada fé do personagem, começa com o nascimento daquela “planta da infância” da qual não tem culpa: “a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa.” (LA, p. 26).

André revela aqui a problemática que o cerca: sua vida foi contaminada pela fé, pela devoção e é dessa matriz que se revela o destino violento deste homem. Ele acredita, tem fé, quer participar do sangue e do corpo de Cristo e percebe que há tremores da devoção que estão bem próximos do prazer carnal. Ser uma só carne com a divindade, comer, saciar sua fome, acalmar seu prazer é o início da missa negra de André: “mas não era hora de especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção.” (LA, p.26).

A relação voluptuosa com a fé, no interior da casa, também tem relação com espaço ou com o circuito fechado. O encontro com Deus acontece neste espaço restrito: Deus o chama de madrugada para comungar (LA, p. 26).

O quarto, além de estabelecer a experiência do erotismo, é onde se situa a experiência da santidade. Elas não são equivalentes, ao contrário; mas são ambas linguagens que se tornam comunicáveis, pois fazem parte da experiência humana.

Mais uma vez encontramos André em absoluto repouso e absorto pelo que percebe no interior do quarto; entregue ao detalhismo e às imagens que na infância ele cultivou sobre o entorno: as palavras claridade, fantasia, mágica recompõem este universo infantil: “me distraíndo na penumbra que brotava da aurora, e redescobrimo a cada lance da claridade do dia,

ressurgindo através das frinchas, a fantasia mágica das pequenas figuras pintadas no alto da parede como cercadura.” (LA, p.27).

A atmosfera desse episódio é suave, possui uma leveza oriunda da idéia da infância do personagem e, também porque, estando todos dormindo, André se vê absolutamente só. A companhia de Deus enquanto outros dormem é um privilégio para ele; para ele a intimidade de Deus é para aquele que o busca.

Nesse ambiente em que Deus se revela, há uma fusão entre a figura da mãe e a divina. Tal fusão se dá de forma tão perfeita que há um apagamento momentâneo de nossa percepção sobre as entidades ali expostas: Deus e a mãe. Depois, Ana será aclamada como divindade na cena da capela. Temos revelada uma divindade sobretudo feminina, muito longe do ideal petrificado de santidade do pai, pois a mãe surgia, segundo André, “cheia de amor ...” e depois de alguns carinhos erguia a cabeça dele “contra a almofada quente de seu ventre”. (LA, p.27).

A epifania da mãe é um dos momentos inquietantes da obra pela carga de erotismo que transparece: a mãe em seu amor excessivo, sua devoção e veneração dos laços de sangue, elege André como objeto de adoração e comunga também de seu corpo. Os elementos fé, predileção, amor e corporeidade parecem compor a fórmula dessa tragédia familiar.

Há ecos desta formulação em algumas das narrativas bíblicas. A história daquela que seria a “primeira de todas as famílias” já aponta, arquetipicamente, para o fato de ser a família um cenário para a tragédia e para o desencontro de convicções: a história de Caim e Abel é um exemplo clássico dessa tradição de conflitos familiares (Gênesis 4:1-16). E André filia-se à linhagem de Caim.

Tais conflitos têm uma dimensão tão importante no contexto judaico-cristão que nessas histórias – de caráter didático – os desacertos familiares são inflacionados ao ponto de culminar com a tragédia, com a morte de um de seus membros, para que as desavenças sejam evitadas e a

família seja preservada. A desejada infalibilidade da família e seus valores petrificam-se ao ponto de torná-la, por isso mesmo, objeto extremamente frágil, fácil de quebrar. Quanto maior o cuidado, maior a necessidade de legislação sobre este reduto humano; quanto mais desvelo, mais propensa à dissolução a família fica; e Pedro, o irmão mais velho de André, sabia disso: “quanto mais estruturada [a família], mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe.” (LA, p.28).

Os problemas em família, na narrativa bíblica, não param com Caim e Abel: as filhas de Ló se deitam com o pai (Gênesis 19:30-38); Abraão bane de seu convívio o filho Ismael, fruto de sua relação com uma concubina (Gênesis 21: 8-20); o mesmo Abraão quase sacrifica seu filho Isaque para provar sua fé a Deus (Gên. 22:1-19); Isaque também prova em sua própria família a rivalidade entre os filhos Esaú e Jacó (Gên.25:19– 27:45); e os filhos de Jacó, por sua vez, tentam matar o irmão José por ser este o preferido do pai (Gên.37:2-36). Os exemplos nas Escrituras são vários.

Há um padrão que podemos perseguir nessas histórias: um dos filhos é marginalizado por não seguir as práticas gerais da família. Sempre há um filho com algum estigma, marcado: Jacó era o predileto da mãe; José era o preferido do pai. Em outras histórias surge um filho com alguma falha de caráter, ou de juízo, que acaba rompendo com o estabelecido pelas leis familiares. André, no texto de Raduan, é o preferido de sua mãe:

e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda , coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que suas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração”, ela depois erguia a minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos. (LA, p.27).

Nassar apresenta essa estrutura familiar cindida que é também um mote recorrente no Velho Testamento. A família de Iohána era marcada pela divisão: do lado direito da mesa ficavam os filhos amados e do lado esquerdo os filhos “complicados” (LA, Capítulo 24, p.156).

Ainda valiam para Iohána e seus filhos as regras do Velho Testamento, que vedavam as brechas familiares. Era necessário o rigor da lei. Esta era implacável e cruel, sem amenidades ou meios-termos, todas as ações previstas nela eram radicais e assépticas nos seus esforços para a santidade. A marginalização era violenta, significava em muitos casos a execução do transgressor e nisso não havia nenhum agravo de consciência, pois a execução era autorizada por Deus. (Levíticos 20. 8-21 – Faltas contra a família).

Ainda sobre a aparição da mãe, temos que o discurso do personagem sobre o entorno é envolvido sobretudo pela luminosidade da manhã, pela claridade das primeiras horas. É o discurso lento que sugere a passagem da letargia para o despertar de André. A luminosidade cria a percepção do entorno, mas também por ela mesma difunde imagens ofuscadas. O contato que o personagem tem com o universo que o circunda revela a imprecisão própria da percepção – ele está, através de suas “lembranças felizes”¹⁴ (material por si só “escorregadio”), recompondo um episódio em que o torpor das primeiras impressões do quarto nos remete ao universo do sonho, da evocação de imagens e sensações. Este trecho da narrativa sugere as relações entre mãe e filho como um segredo que precisa ser mantido num circuito fechado, resguardado de outros olhares, compartilhado apenas por eles dois.

O espaço da casa, descrito em seguida por André, inspira aconchego, proteção e calor; mas nasce, desse mesmo cenário luminoso, uma sombria percepção do mal:

¹⁴ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. A expressão do fenomenólogo, também registrada em *A poética do devaneio*, refere-se à percepção do espaço e de que como formulamos imagens poéticas relacionadas a este: “A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para o seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. (...) Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção.” (p.25). Mas, como o texto de Nassar já menciona, as “lembranças felizes” logo ganham outra feição, a de obscuridade e medo.

Era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente, “essas coisas nunca suspeitadas nos limites de nossa casa”. (LA, p. 28).

Na casa de Iohána há outras moradas, há outros espaços que a família, longe de seu olhar, também foi construindo... Aqui André movimenta-se novamente no espaço e lembra dos dias claros de domingo em que a grande família se reunia no campo aberto e de quando seu desejo por Ana se intensificava.

2.3. Os avessos da casa.

No capítulo 7, André tem sua memória despertada pelas palavras do irmão. A figura materna surge na narrativa marcada pela relação com a casa. A mãe é parte integrante da cena discursiva e, por extensão, neste ambiente da cozinha, ela tem a função de nutrir o filho. Essa relação entre mãe e filho explica em parte a transgressão no seio familiar – a mãe o supria desta semente.

É ela quem lhe dá de comer quando pequeno e é ela que nutre no filho a idéia de que em seus “devaneios cinzentos” ela estava destecendo a “renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família” – a figura materna é um elemento desconstrutor, elemento que desmantela a estrutura erigida pelo pai.

Pensando na mãe e no espaço em que o personagem a visualiza é que surge uma outra figura, a de Ana, como se a imagem dela se “descolasse” da imagem da mãe. Nesse momento, do ambiente claro da casa, somos atraídos para o beco escuro da alma de André e seu espírito convulso: “eu vi que meu quarto de repente ficou escuro, e só eu conhecia aquela escuridão, era uma escuridão a que eu de medo fechava sempre os olhos”. (LA, p.39).

André transfigura-se. E é no ambiente do claustro que temos as idéias de manifestação do bem e do mal, de contaminação da luminosidade pela escuridão, das recordações vívidas de André e seus mascaramentos, da convivência entre letargia e convulsão. O personagem-narrador afirma ser um epilético e a revelação traz em si toda a malignidade dessa moléstia, o que nos faz, mais uma vez, pensar no cenário neotestamentário.

A casa personifica-se no discurso de André e ele diz dela, da sua opressão, da vida própria e dos segredos que ela contém. A casa é um espaço sobretudo religioso e não abrigaria a vida maligna de André – antes a casa seria trancafiada, mas não destruída. O elemento feminino guardaria a casa por dentro e o masculino estaria do lado de fora para conter o mal, mas sem danificar a casa. Haveria um enfrentamento de forças demoníacas, mas a família nunca recuaria diante da face do mal.

Você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada. (LA, p. 41).

André se denuncia, fala de sua moléstia e ele mesmo elabora seu veredicto, compondo um responsório de denúncia da presença do maligno: “traz o demônio no corpo”! Esta é a frase que, na imaginação de André, um coro e Pedro alternam, compondo uma ladainha de execração (LA, p. 41-42). Há, nesta passagem, o resgate da imagem da casa como território que deve ser protegido do mal, deve ter as janelas lacradas por fora e proteger as mulheres colocando-as a salvo no seu interior. A percepção da casa é ambivalente para André – ela protege alguns de seus membros e expurga outros; ela é misericordiosa e protetora para alguns, implacável e devoradora para ele. Mas a morada de Iohána abrigava um demônio; e não somente um, pois algumas energias da família seriam igualmente excrescentes.

É necessário fazer uma devassa na casa para levantar provas também contra ela: se André era oriundo desse ambiente, que ambiente era esse? Uma espécie de naturalismo se insinua nesta passagem, como se o homem fosse fruto do meio e o meio o plasmasse: “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai.” (LA, p.43). E são as palavras do pai que levam André a preferir a prisão do corpo e da carne à liberdade que o trabalho e o tempo proporcionam; na sua prisão é que encontra sua pífida liberdade. Mas é na casa que são gestados os sentidos da prevaricação.

Da cozinha, onde a mãe alimentava seu “cordeiro”, somos arrastados, pelo discurso de André, aos “corredores confusos” da casa, para suspender o tampo do cesto do banheiro. A convocação do personagem-narrador é no sentido de iluminar as entranhas da família, suas partes íntimas, fluidas e sujas:

Alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? Era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no silêncio recatado das peças íntimas ali largadas mas bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos, bastava afundar as mãos para conhecer a ambivalência do uso, os lenços antes estendidos como salvas para resguardar a pureza dos lençóis, bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis. (LA, p.45).

Na densidade dessas palavras estão expostas as raízes da vulnerabilidade da família: a sua humanidade. A família era, na casa austera, um corpo reprimido e ao mesmo tempo fecundo. A percepção do corpo do outro, da existência de um rito encoberto pelas cautelas da família, infundem em André a certeza de que ele não é o único em desacerto com as leis do pai.

Todos na casa são participantes de uma grande sexualidade recalcada nas gavetas, armários e cestos; uma sexualidade comprimida entre as paredes da casa, abafada no “solução mudo que subia do escroto engomado”. André reitera em seu discurso a personificação da casa e deixa transparecer a idéia de morte ou desejo de matar alguém, provavelmente o pai – idéias que se insinuavam na casa: “era preciso surpreender nosso ossuário quando a casa ressonava, deixar

a cama, incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos homicidas.” (LA, p.45).

A atmosfera criada pelo discurso inquieto e inquietante é a do peso e constrangimento de ver o mundo desvestido da família; de finalmente vê-la em sua fragilidade e nudez. Passada a exaltação do espírito de André, o ambiente também se recompõe e cede lugar à imagem ordeira e austera dos filhos em torno da mesa do pai: “o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraindo tanto como os sinos graves marcando as horas.” (LA, p.49).

2.4 A casa recomposta.

Interessa-nos, nessa análise dos circuitos fechados da narrativa, examinar as palavras do pai aos filhos, pois elas ajudam a compor o entorno. Há um intervalo na composição do cenário deste discurso que ocorre no capítulo 8, quando André vai novamente evadir-se para um local de sossego para o corpo, e de esfriamento de sua furiosa denúncia:

Esses saltos na narrativa, além de indicar a fuga do personagem, funcionam como brechas, ou esconderijos em que este cria uma ironia obscura, intervalos que nunca permitem ao leitor uma compreensão da realidade como uma unidade, como um todo. A percepção de André do entorno é-nos fornecida para que aos poucos possamos compor o universo de *Lavoura arcaica*, mas à imagem e semelhança de André e, portanto, um universo em fase de esfacelamento.

Os “abismos” no fluxo da narrativa podem ser tomados como uma referência do personagem-narrador à sua existência inconstante e descontínua. Podem ser uma referência aos recantos obscuros da alma deste personagem. O narrador não advoga a linearidade, ordem, ritmo

ou cadência da vida, mas prega um modo de vida efusivo, descontínuo e capaz de grandes distensões e retraimentos, mais fecundo em seus fragmentos que em sua totalidade.

Tanto do ponto de vista da temática da obra como da sua (des)organização há a declaração da falência da ordem familiar. Há uma homologia entre a idéia de esterilização da família, provocada pelo incesto, e o não-encadeamento lógico dos capítulos: há uma falta de contato imediato entre os capítulos, uma desconexão, uma não-permissão de que um capítulo se comunique diretamente com o outro; há uma franca compartimentalização do discurso em capítulos numerados, que se apresentam aparentemente estanques para que não contaminem ou fecundem a percepção da realidade narrativa. Mas é desta forma também que o narrador afirma o inevitável caráter sensual entre as passagens.

O início do capítulo 9 retoma a última palavra de André sobre o convívio à mesa e o que nos interessa aqui é como o pai, em seu discurso sobre o tempo, quer erigir não uma instituição efêmera, mas algo sólido e permanente. Apesar de o tema do discurso do pai ser o tempo, não acreditamos que o elemento tempo, constituinte da narrativa, seja o ponto central, mas sim as construções do circundante que aquele discurso sobre o tempo faz perceber.

Sobre a linguagem utilizada pelo pai na narrativa, destacamos a observação de Josef:

Entram em cena a hipérbole e a enumeração. As afirmações e as ameaças se sucedem de modo que sua proliferação lhes confere peso, constituindo uma demonstração de força (...). Predominam orações coordenadas assindéticas, o estilo torna-se seco, excluindo-se assim o supérfluo (...). (JOSEF, p.60).

Observando também a fala do pai, do ponto de vista da forma, é María-Tai Wolff quem anota o seguinte: “as frases do pai são longas e cuidadosamente costuradas, à base de repetições paralelas” (WOLFF, p. 33).

Do tema do sermão, o tempo, temos o inevitável encontro com o espaço. O tempo é apenas um pretexto para a real preocupação do pai: Iohána está preocupado com o entorno, com

a casa-família, com as coisas que se colocam dentro desse recinto, com as portas, alicerces, vigas e muros desta morada:

(...) o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada ... existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes de nossa casa... assim como em tudo que nos rodeia. (LA, p.54).

Para além de uma preocupação metafísica a respeito do tempo, Iohána está atento à corporeidade da casa e parece perceber que a família não está a salvo também dos malefícios do tempo. Embora seu discurso seja uma apologia dos benefícios que a passagem do tempo traz, o pai evoca também a figura de Cronos, como aquele que devora os próprios filhos. O tempo é um aliado do bem-estar da família, mas é sua passagem que também destrói a casa.

Pelas palavras do pai temos que “ninguém ainda em nossa casa há de começar as coisas pelo teto: começar as coisas pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que se levaria para erguer os alicerces de uma casa” (LA, p.55). Mas é precisamente por onde André inicia sua narrativa do entorno, com os olhos no teto. A negação do pai aparece também na forma como ele se relaciona com o espaço da casa.

A casa deve ser cercada contra “o mundo das paixões”:

(...) é contra ele que devemos esticar o arame de nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara de nossa casa... e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa. (LA, p.56).

No sermão, o espaço é sempre inspecionado; cada coisa deve estar em seu lugar, em sua ordem, e é na paciência que este espaço sagrado se sustenta: “a paciência há de ser a primeira lei desta casa, viga austera que faz o suporte das nossas adversidades e o suporte de nossas esperas, por isso é que digo que não há lugar para a blasfêmia em nossa casa.” (LA, p.60).

É necessário estar alerta para os ataques externos que a casa pode sofrer; sim, externos, pois, para o pai, de dentro da casa não pode surgir a malignidade. Mas são essas coisas nunca suspeitadas na casa que André representa. O perigo não vem de dentro, mas sim de fora – cegueira de Iohána:

(...) e quando acontece um dia de um sopro pestilento, vazando nossos limites tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, *insinuando-se sorrateiramente pelas frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família, mão alguma há de fechar-se em punho contra o irmão acometido.* (LA, p.61).

Quando o pai discursa sobre o tempo ele está tentando organizar o espaço. Essa talvez seja a verdadeira apreensão do pai: cuidar do espaço, mas ele não consegue sair da esfera do discurso e zelar concretamente pela casa. Falar do tempo é a forma como o pai decide organizar o interior da casa, a sua funcionalidade. O sermão de Iohána vem carregado desta noção de espacialidade, o encontro e fusão do metafísico com o físico, da alma com o corpo da casa: “hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado; a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete.” (LA, p.62); mas parece não reconhecer os limites do corpo de carne e osso.

O sermão é volátil e o pai sabe da natureza vaga de suas admoestações; por isso tenta exemplificar sua teoria de estrutura familiar, referindo-se ao espaço e à percepção que tem deste.

A composição do exterior é mais organizada do que aquela que André tem proposto, mas menos eloqüente; mais contida, mas cadente em sua exposição. Ambos, pai e filho, têm em comum serem enunciadores de seu universo e enunciadores que seduzem em sua vocalidade: André por sua serpenteante fala e o pai por sua linearidade e constância.

2.5. As coisas da casa.

O capítulo 10, um dos mais curtos da narrativa, apresenta a compacidade do espaço e a viabilização disso pelo espectro da memória. Apesar de parecer uma simples enumeração, o capítulo condensa todas as imagens do espaço da casa; tudo o que, em outros momentos da narrativa, seriam apenas objetos decorativos, peças distribuídas num cenário qualquer, agora são aglomeradas num só olhar, são dados da realidade de André que se avolumam e ganham força declarativa.

As coisas da casa significam, exemplificam, esclarecem o modo de vida – são objetos antigos em que a existência de André se fixa. São utensílios carcomidos pelo tempo, mas preservados e em uso. Entre tantos itens ali citados, são emblemáticos da alimentação espiritual e física que era fornecida na casa: um quadro da Santa Ceia na parede e o fogão à lenha.

No final do capítulo 9 temos a sugestão de que André se lembrará do sermão do pai sobre o faminto, mas, mais uma vez, ele cava uma lacuna em seu pensamento e vai se refugiar em algum lugar longe daquelas palavras, longe do alcance do discurso paterno, desenleando-se das garras do tempo para ficar perto das paredes e objetos da casa. Cessamos de ouvir e somos convidados a olhar, somos conduzidos ao exame minucioso e detalhado de “louças ingênuas”, de uma “moringa machucada”, de um torrador de café “lamentoso”, de uma “chaleira soturna”. André, ao dar vida aos objetos, marca e denuncia um modo de vida triste e de cinzento isolamento, mas sobretudo nos revela o que constitui o mundo para ele.

Toda economia de detalhes ao longo da narrativa, acaba aqui se justificando, pois é nesse momento especial em que André se debruça sobre este microcosmo – uma espécie de Aleph borgiano, só que, peculiar à *Lavoura arcaica*, um Aleph que não se esconde ao pé de uma escada, mas que está no fosso memorial da família, que abriga “todos os lugares” daquele

mundo, “vistos de todos os ângulos” (BORGES, p.122) – que uma descrição pontual, visual parece ser essencial.

A memória serve como uma espécie de recipiente que, descendo ao fundo da existência de André, extrai uma série de objetos preciosos aos olhos dele. A fala de André faz desfilar diante de nós alguns artefatos que, gastos pelo tempo, reservam e conservam a história familiar. É nesse entorno antigo que está registrado o código de ética desse reduto humano: preservar, fazer a manutenção da existência austera, despojada e orgulhosa da família.

Além do significado de cada coisa estar associado a uma ancestralidade, a reunião destes objetos num único momento da narrativa corrobora a idéia de que o personagem era fortemente afetado pelo entorno. E é sempre na solidão de suas memórias que André mostra e descreve, por meio dessas imagens, sua relação com o espaço da casa.

No discurso de André o espaço pode ser “lido”, pois tanto os quartos como os objetos deste universo podem ser entendidos não somente como metáforas, mas como imagens mesmo; como uma espécie de diagrama da intimidade do personagem.

2.6. A casa, a mãe, o ventre.

A casa ainda abriga alguns desvios... André retoma o mote de que a mãe é responsável por ele ter abandonado a casa, pois durante muitos anos ele recebeu o toque das mãos e da boca da mãe (LA, p.67). Permeia a narrativa uma sentença que destaca para a mãe as funções de nutrir, cevar o filho; isto pode, ironicamente, sugerir que André estivesse sendo “preparado” para o dia do juízo. O filho assemelha-se a uma espécie de cordeiro que traz os pecados ao mundo, em vez de tirá-los. Pela sua fala, André demonstra estar ciente de que foi predestinado para o fim de desconformar a família e vê, na figura da mãe, a companheira para esta tarefa. Quando parte,

pensa em dizer alguma coisa para a mãe; e suas palavras seriam, também para ela, uma revelação: “eu e a senhora começamos a demolir a casa.”

André pretende convulsionar o ambiente. Desorganizando-o estaria declarando sua necessidade de um espaço. Ele poderia mudar aquele mundo, quebrar o corpo da família trancafiado há muito na vida decorativa da casa. O personagem-narrador considera que a mãe seria solidária com sua inquietação e imagina que:

(...) seria agora o momento de atirar com todos os pratos as moscas pela janela o nosso velho guarda-comida, raspar a madeira, agitar os alicerces, pôr em vibração as paredes nervosas, fazendo tombar com nosso vento as telhas e as nossas penas em alvoroço como se caíssem folhas. (*LA*, p.68).

Nesse rememorar da casa, agora impregnada da figura materna, é que o personagem-narrador parece novamente sacudir-se interiormente e projetar sua inconstância e convulsão para o espaço que o cerca. André não via a possibilidade de reconstruir os silêncios da casa e dos corredores; era necessário pôr “grito nesse rito”. Era necessário abalar as estruturas acomodadas e falso-estabilizadoras da casa.

No capítulo 7, quando se lembra da mãe e da irmã, André tem os primeiros sinais de uma crise epilética, e agora (capítulo 11) também sente uma certa crise que se aproxima. Resgatar a relação com a mãe parece ser o elemento que atíça o espírito de André tornando-o novamente perturbado, agitado, enérgico e sensual. Aos poucos a febre da crise se insinua como busca desenfreada pelo prazer e nesse momento ele tem alucinações em que a palavra (palavra que absolutamente ele não proferiu; diálogos que nunca travou com a mãe ou com o irmão) funciona como instrumento da saciedade de seus desejos sensuais. A palavra é muito poderosa para André – com ela, ele alicia e aplaca a própria consciência. E mais uma vez André vai buscar, em sua adolescência doentia, justificativa para a culpa que sente, afirmando que foi “banhado em sua fé insolente”, e narra suas experiências com prostitutas. É fora do espaço familiar que ele tem relações profanas; pois a que pode ter com Ana nos circuitos da casa é considerada sagrada para

ele. O deslocamento desse personagem do contexto da casa para a vila é marcado por uma percepção bastante significativa do entorno. É o próprio personagem que identifica esses elementos do espaço, como ressonantes com sua prática – a necessidade de fuga, a necessidade de desafiar o mistério, o desconhecido, mesmo que isso significasse o mal, que para ele não passava de crendice, nada o impedia, a nada ele temia, era guiado pelo desejo de profanar. Cemitério, lendas, noite, nada que povoasse o imaginário popular era empecilho; ao contrário, era ele quem assustava, com seu fogo, o mundo dos mortos:

me remetendo às noites em que minha sanha se esgueirava incendiada da fazenda, trocando a cama macia lá de casa por um duro chão de estrada que me levava até a vila, sem receio das crendices notívagas que povoavam aquele curto trajeto, assustando com meu fogo a cruz calada à beira do caminho, assim como as histórias assombradas mal escondidas pelos ferros do portão do cemitério por onde eu passava, conduzido e sempre fortalecido por minhas reflexões profanas de adolescentes. (LA, p.70)

André declara que pagava por sexo com moedas que roubava do pai e parece gabar-se de seus feitos na adolescência: “foi uma longa, foi uma longa, foi uma longa adolescência” (LA, p.73).

Nesse espaço, junto a prostitutas, porém, André diz não encontrar a catedral da família, mas afirma que aquelas quinquilharias das prostitutas eram na verdade o alicerce de sua história: “carregue com você, Pedro, eu disse num grito, carregue com você essas miudezas todas para casa e conte entre olhares de assombro como foi se erguendo a história do filho” (LA, p.74).

Para André, os objetos das prostitutas, que adornariam as irmãs, serviriam como “paga aos sermões do pai”. Como já dissemos anteriormente, o personagem-narrador é um colecionador: tem o hábito de colecionar coisas, pequenas pombas, fitinhas de prostitutas até mesmo em suas lembranças coleciona os objetos da cristaleira da casa. André se apega ao que o espaço pode oferecer como elo entre ele e o mundo das coisas, já que o mundo das palavras é, na casa, privilégio do pai.

O capítulo 12 abre-se, literalmente, entre parênteses. É como se aquela revisão dos objetos e utensílios da casa, feitas no capítulo 10, tivesse um saldo e como se este episódio fosse apenas um interregno entre a lembrança dos objetos da casa e sua significação dentro da conduta imposta pela família arcaica. Agora, os objetos, além de “personificarem” a família de Iohána, evocam vozes perdidas, que pregam a prática de uma vida totalmente artesanal e fortemente impregnada de costumes e saberes arcaicos.

2.7. Na casa velha.

Os capítulos 17 e 18 e o início do 20 de *Lavoura arcaica* terão a casa velha como espaço privilegiado. E aqui, por conta do encontro de André e Ana e, talvez, de um recurso discursivo de André que vela o episódio do incesto, o entranhar-se na casa velha é negado ao leitor. Nesse momento da história, diferentemente da percepção até agora oferecida do espaço, podemos ler os recintos da casa velha com olhos mais lúcidos, visualizamos o entorno de forma mais descritiva e menos sugestiva, e isso confere uma certa objetividade à cena, mas ao mesmo tempo um afastamento do leitor. É como se o narrador precisasse preservar um pouco mais aquele espaço: porque ali, de fato, se concretiza seu desejo. Quando André evoca um espaço de forma fluida, nossa percepção também é plasmada com a subjetividade de seu discurso, estamos à mercê do narrador, vemos através de seus olhos transtornados, e quando ele torna a percepção do espaço mais adjetiva, nosso foco também é afastado, descolamo-nos do entorno e podemos percorrê-lo com mais objetividade.

O personagem-narrador abandona a sua prática de consubstanciar-se com o espaço para desprender-se dele e olhar mais detalhadamente para os acontecimentos. André está mais sereno; pode-se pensar até que o tema da caça, da elaboração de armadilha – presente aqui na história

pela referência-metáfora da irmã como pomba, que ele persegue desde sua infância – pede uma visada mais precisa, um olhar mais atento, menos fractal e mais condensado da situação.

Captar, capturar parecem ser os verbos que regem esse trecho da narrativa e assim o mundo precisa se apresentar mais organizado do que quando André tem desvios de memória e achaques da moléstia. A descrição do espaço se dá nesse ponto de uma forma mais ordeira: “ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera.” (LA, p.97).

André planeja melhor a sua relação com o espaço. Na casa velha ele se sente livre e determina suas ações. Era necessário, assenhorear-se daquele território, fazer algumas marcas, colocar alguns limites para que pudesse apreender sua irmã; eram necessários cálculos e “indústria de menino”:

Fiquei imaginando que para atraí-la de um jeito correto eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada, pendurando pencas de romãs frescas nas janelas da fachada e ter feito uma guirlanda de flores, em cores vivas, correr na velha balaustrada do varandão que circundava a casa. (LA, p.98-99).

Considerando o discurso do personagem-narrador, é possível perceber como ele nos fornece sua percepção particularíssima da vida que o cerca – é necessário tomar posse daquilo que deseja e ele pode criar o ambiente perfeito para o que quiser. O espaço será também aliciado para ajudar na tarefa de obter o que deseja.

Estas cercanias da casa antiga abrigam também os interditos do código familiar, caso contrário, não haveria hesitações por parte de Ana e André. Mas, paradoxalmente, esta localidade, pela ausência de Iohána, já não tem a mesma força constrangedora. O local velho, antigo, abandonado, não acolhe mais a ética da família. A casa velha aparece como o reduto onde o avô, em sua sabedoria, instilava sua crença soberana no destino e nas impossibilidades de se desviar de seus desígnios. A casa velha portanto era uma espécie de eixo de coordenadas éticas, uma espécie de encruzilhada na existência da família, onde o velho código e um novo se

encontram, mas parecem se excluir mutuamente. Nesse terreno de referências aparentemente neutralizadas é que o incesto acontece, pois supera-se o interdito, mas se estabelece o que já estava dito, o que já estava escrito, o maktub. Uma nova ética para um abrigo antigo já é uma antecipação da falência também dessa ética do personagem.

André tem uma relação com o espaço tal que ele próprio está metaforicamente aderido às paredes da casa, está dentro das pedras e da cal da catedral de Iohána. André, o pleno homem desta narrativa, é “gauche” na vida, tem consciência do que está fora de si, nutre-se dessa matéria, e pensa dominar o que está latente em si mesmo.

Percebemos que a possibilidade de metamorfose do homem em algo fora dele está na base da narrativa – epifania e possessão se confundem quando se dá a transformação do humano. E André, às vezes, parece querer ser, ele próprio, de forma até material, o espaço. Declara fazer parte das paredes da casa, da estrutura do edifício: esse desejo é sem dúvida fruto de uma percepção de que o espaço é o abrigo dos desejos do homem. Ele leva essa crença ao pé da letra, como se fisicamente fosse possível demarcar o seu território; chega a perceber que há uma conspiração entre o que ele é, como ele foi construído e o espaço a que pertence nesse momento, por isso evade-se e procura seu próprio lugar. Mas não havia lugar para as éticas do pai e filho conviverem, pois a compreensão que cada um tinha do espaço no plano físico e do espaço no plano das relações e hábitos parece o nó indissolúvel de *Lavoura arcaica*. Há uma ética do espaço que pai e filho parecem não querer (ou poder) compartilhar.

Nos capítulos 17 e 18 André calcula e mede o entorno para poder colocar ali seu amor. É nesse espaço velho da casa que ele se sente autorizado a fundar sua igreja ou celebrar sua própria missa. Ele diz deter-se na preparação de seu rito de passagem que é também seu rompimento definitivo com o pai e entrega ao mal – o próprio narrador afirma que naquele momento ele se bifurcava, que ele ia por um caminho e sua fé para algum atalho desconhecido (LA, p.104); ele

se compenetra nos “preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa” (*LA*, p.96). Tal proximidade entre a paixão e perversão do sagrado é um tema da narrativa que pode ser entendido pelo conceito de Bataille de que é “como se o mal fosse o meio mais forte de expor a paixão” (BATAILLE, *A literatura e o mal*, p.14).

O capítulo 17, em que se narram os primeiros momentos do encontro entre André e Ana, é pontuado pela percepção do sagrado – o que faz pensar, mais uma vez, tratar-se, para André, de uma liturgia, uma cerimônia religiosa, e que para ele também o espaço escolhido era sagrado, podendo abrigar ritos particulares: para ele havia santidade na sua comunhão com Ana. O momento da aparição da irmã é todo revestido de pureza e de uma alegre excitação própria dos jogos infantis, próxima também da solenidade dos noivos.

Ana surge e André usa várias vezes a palavra branco para se referir à sua aparição, cor que naturalmente poderia se referir à santidade, à pureza que revestia aquele momento, à própria idéia de casamento. (*LA*, p.98-99)

No capítulo 18 André pontua o encontro de forma grave e solene, cadente e sem pressa, seu discurso é mais articulado: “Foi este o instante: ela transpôs a soleira.” (*LA*, p.102)

Márcia Cavalcanti afirma em sua dissertação que o autor não deixa claro se ocorreu ou não o ato sexual (VIEIRA, p.12) e, amplificando esta noção, Hugo Abati questiona se André “estaria revivendo seus instintos primitivos mais recalcados no inconsciente? Estaria devaneando o que poderia ser com a irmã e mantendo relações com uma ovelha?” (ABATI, p.95). Aqui propomos mais uma leitura desse momento da novela – a possibilidade de termos na narrativa a antecipação do sacrifício de Ana e de certamente termos a relação sexual entre irmãos:

(...) levantei nos lábios esquisitos uma prece alta, cheia de febre, que jamais eu havia feito um dia, um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular fui

suplicando... e eu em paga... sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai...” (LA, . p.104 a 106).

Possivelmente com mãos suplicantes, André antevê ou profetiza o futuro funesto, ou ele mesmo determina este futuro, pois estabelece um trato com Deus: “que dubiedade, que ambigüidade já sinto nesta mão, alguma alma quem sabe pulsa, algum fôlego, alguma cicatriz vindoura já rememora sua dor de agora.” (LA, .p.106).

E assim parece que André pressente, mas não entende claramente o teor de sua promessa, seu compromisso, o pacto de derramamento do sangue de uma ovelha do rebanho de seu pai. Triste juramento.

Ana é comparada também a uma pomba. Segundo a própria Bíblia, a pomba é uma ave bastante tímida quando lhe metem medo (Oséias 7.11), quando domesticada ela refugia-se nos beirais das habitações (Isaías 60.8); é também considerada símbolo de simplicidade (Mateus 10.16); era vendida no Templo porque era usada nos sacrifícios (Lucas 2:22 e Levíticos 12:8); além de ser símbolo do Espírito Santo (Lucas 3.22) – símbolos que inflacionam a presença de uma força obscura na narrativa, na medida em que temos que construir uma ponte com o universo narrado de André, ponte que só pode ser de caráter amoral. E vai assim que o narrador parece conquistar o seu território por meio dessa suspensão.

Ana será ao mesmo tempo a graça recebida de Deus – aliás, Ana em hebraico quer dizer “graça” (DAVIS, 34) – e a oferenda. Corrobora essa idéia o fato de que André a descreve como inerte, como alguém que parece ter desfalecido: “mas seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto” (LA, p.103).

Tomar parte do corpo e sangue de Cristo, estabelecer comunhão com o divino e possuir Ana eram uma única e mesma coisa. Partilhar de Ana é partilhar do divino e partilhar do divino não é apenas uma metáfora da espiritualidade; este partilhar se dá no plano da concreção e da realidade física.

O Cristo por ele descrito é físico, sensual, com quem se pode coabitar. As referências que ele faz ao corpo de Cristo em suas promessas de zelar por ele, nos dão conta de um contato antigo com este ser divino: André já conhece as axilas, os pêlos pubianos, o ânus, a pele desse deus. (*LA*, p.105). O culto ao Cristo parece longe da liturgia cristã, é um deus adorado de forma dionisíaca, no campo aberto, divinizando suas partes íntimas, sua possibilidade de vida, de fecundidade (*LA*, p.104-106). No espaço aberto, mesmo que no imaginário do discurso de André, predomina uma ética pagã. Esse aspecto da narrativa será privilegiado no capítulo 3 da dissertação.

André nos dá conta de que o espaço, mais do que o tempo, é poderoso para operar mudanças e descaminhos. Esse também parece um dos grandes nós da construção discursiva de André: em habitando um lugar, era necessário encontrar as paredes da habitação, penetrá-las e fecundá-las com sêmen de sua própria existência: “Nenhum espaço existe se não for fecundado”, é o que nos diz André.

No espaço da casa velha é que André profere seu discurso, com dicção próxima dos votos e juramentos do casamento que, na liturgia cristã, são considerados sagrados e não podem ser renegados: o que Deus une, o homem não o separe. E o mote principal de sua fala é o de identificar naquela união mais que uma bênção de Deus, um milagre permitido por Deus. André esta emocionado como um noivo, extasiado como o devoto.

No capítulo 19, o discurso do personagem volta a se localizar no quarto da pensão que é quando ele faz sua tenebrosa revelação a Pedro. André principia um esboço de sua nova ética, revelando ao irmão seu amor por Ana. Ele não pensa a irmã como um outro ser, mas como sua necessidade, como um objeto. Ele é o devorador, o faminto, o que tem necessidades prementes: em sua fome não identifica qual seria a de Ana.

A ética que ele deseja fundar é centrada no indivíduo, e funciona pelo não-reconhecimento do outro na construção desse edifício e sua prática parece não excluir ninguém:

eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu só o meu ponto de vista... (LA, p.111)

André põe à prova tudo aquilo que se apresenta a ele como verdade. A trajetória deste personagem é uma “história de hybris” como bem salienta Fischer: *Lavoura arcaica* “é uma história sobre transgressão, insulto, insolência.” (FISCHER, p.15). André se insurge contra o universo de palavras e contra o mundo concreto construído pelo pai: “dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio.” (LA, p. 111)

2.8. Da velha casa para a velha capela.

A descrição do encontro entre Ana e André revela, em parte, um dos significados da expressão “lavoura arcaica” na obra: o extenuante e ancestral trabalho de possuir e fecundar “o ventre mole desse mundo” (LA, p.112).

A relação entre os irmãos reserva uma noção de ancestralidade. Essa ancestralidade é que seria responsável pelo incesto e André diz isso como que a suspeitar de que o episódio não era novidade – para ele era uma “senda atávica” a qual ele seguia: “quantas mulheres, quantos varões, quantos ancestrais, quanta peste acumulada, que caldo mais grosso nesse fruto da família!” (LA, p.90). E ainda em outro momento diz: “quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?” (LA, p.139)

O ato de lavrar a terra reproduz o simbolismo da fecundação. Esse gesto arcaico, registrado na espécie humana, aponta para a relação do homem com a natureza que sempre foi considerada sagrada por povos primitivos (ELIADE, p.99 e ss.) por ser considerada a mãe dos seres humanos e, conseqüentemente, lavrar o solo, poderia ser uma espécie de ato incestuoso. Há ainda um outro simbolismo que se reserva ao termo lavoura relacionado, direta e universalmente, com a noção de desvirginar a terra e fecundá-la (CHEVALLIER, p.537).

Considerando as acepções primordiais da palavra lavoura e o conteúdo mítico-religioso que encerram, podemos apreender vestígios delas no discurso de André. Cuidar da lavoura, ter um relacionamento estreito com a terra significava amar o modo de vida da família, seguir sua ética; mas André distende o quanto pode essa compreensão do mundo a ponto de romper com ela. Ele exagera, extrapola o termo “amor em família”. Amar a terra para ele era sinônimo de desfrutar do amor de Ana : “eu o filho torto, ... mas que ama esta terra ... vou arar a terra e semear, acompanhar a brotação e o crescimento, participar das apreensões da nossa lavoura.” (LA, p.121).

O personagem-narrador demonstra que o germe de uma compreensão primitiva do homem legitimaria a relação incestuosa. Assim sua consciência é amenizada com o fato de não ter se contaminado com um ser de outra espécie. A semente da família se mantém íntegra e pura, livre de hibridismos; mas é paradoxalmente aqui que o “ultraje” grego se estabelece. Ele se regozija com o fato de que ambos eram feitos de um mesmo material, tinham a mesma origem – a terra ancestral, primitiva: “e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro.” (LA, p.115). A própria descrição da relação que tem com Ana é tomada nestes termos de consagração de um solo: “corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo.” (LA, p.115).

O milagre que André pede, acontece. Mas ele sabe que seu pedido era assustador e maravilhoso, pois a relação entre irmãos não é natural. Mais maravilhoso ainda é o fato de André ser atendido em sua perversão. Precisamente nesse momento de ruptura com as leis estabelecidas, o personagem afirma: “eu conheci a paz” (LA, p.113).

No entanto, a paz é momentânea e André se vê mais uma vez como uma presa do destino. Uma imagem que poderia ser utilizada nesse momento é a de um círculo auto-devorador, Ana se torna presa do irmão e também ele se vê prisioneiro do inexorável destino:

(...) alguém baixou com suavidade minhas pálpebras, me levando, desprevenido, a consentir num sono ligeiro, eu que não sabia que o amor requer vigília: não há paz que não tenha um fim, supremo bem, um termo, ... alguém mais forte do que eu é que puxava a linha e, eu menino esperto e sagaz, eu tinha caído na propalada armadilha do destino: enfiou seu longo braço nos frutos do meu saco, pinçou com finos dedos o fundo, e, súbito, num fechar d’olhos, virou meu doce mundo pelo avesso.” (LA, p.116).

O natural refúgio para os pecadores é a igreja e é nela que, cheia de piedade, e em irreversível mutismo, Ana aparece no capítulo 20. André retira-se impetuosamente da casa velha e vai em direção à capela. Ana está ajoelhada, com a toalha da mesa do altar sobre a cabeça: a precariedade do gesto e a improvisação revelam uma alma em desespero, uma alma que tem urgência em estabelecer a comunhão com Deus via contrição. A antiga capela é o esconderijo de Ana para fugir à geografia desenhada por André. André divisa ao longe a capela, e o limiar da porta em arco, porta estreita, mas aberta. Apresenta-se para André, finalmente, uma divisão entre o sagrado e o profano, lugar paradoxal, é verdade, pois ao mesmo tempo que isola o que não é santo, é forma de comunicação com o exterior. André entra na capela, mas nesse espaço sente-se oprimido:

(...) caí numa vertigem passageira, mas logo me encontrava dentro da capela que longe estava de ser a mesma dos tempos claros da nossa infância; eu tinha entrado numa câmara de bronze, apertada, onde se comprimiam, a postos, simulados nas muitas sombras, todos os meus demônios (LA, p.118)

Sua opressão não vem pelo que de santo há no lugar, ou pelo que de demoníaco ele pode perceber naquele território. André parece estar realmente incomodado é com o fato de o destino estar preparando o cenário; de não ser mais ele o compositor de sua trajetória, mas de o destino colocar diante dele as possibilidades e, de se sentir, desta vez, a presa e não o caçador. Está enredado, preso debaixo da peneira. Não há como retroceder um passo. Só havia uma possibilidade nesta sua história: continuar sua trajetória; cumprir seu destino.

O espaço serve aqui para indicar o início do processo de encarceramento do personagem, estado em que ele se apresenta no primeiro capítulo da obra. Ele percebe a que está fadado, pede à irmã uma possibilidade de se entranhar no amor da família e apela com mais intensidade: “Não quero ser tão livre, não me obrigue a me perder na dimensão amarga deste espaço imenso.” (LA, p.132).

Porém Ana se fecha ao seu pedido e esse isolamento é comunicado a André.

Merleau-Ponty, quando trata a relação do corpo com o espaço, afirma que:

A fala é dentre todas as funções do corpo, a mais estreitamente ligada à existência em comum ou, como diremos, à coexistência. A afonia representa então uma recusa da coexistência. (...) Estar afônico não é calar-se: só nos calamos quando podemos falar. (MERLEAU-PONTY, p.222-223)

Ana também se expressa em seu mutismo. Ela abre mão da palavra e abre mão de sua relação com o irmão. Ao falar para a irmã, André propõe reconstruir e reparar o espaço, pensando ser arquiteto de sua morada, o dono do território, capaz mesmo de modificar sua história, construir seu universo com Ana:

(...) e cuidarei também de nossas construções, corrigindo a umidade que vaza sobre a colheita armazenada, substituindo o caibro que selou, trocando tramelas, ferrolhos, caçando o que for preciso, levantando um novo galpão, atento ao espaço na hora de erguer uma parede, guardando a harmonia entre os planos dos telhados, não esquecendo às andorinhas o desvão largo dos beirais. (LA, . p.124)

O seu discurso parece um chamamento amoroso, paciente. André parece interessado em construir uma linha de argumentação sedutora; organizar o espaço discursivo, compor-se diante

da irmã de forma agradável, ordenada, aliciando-a com imagens de um cosmos que ele recria, tentando amearhar sua ouvinte.

O personagem se situa no interior da capela, procurando, ao mesmo tempo, mostrar-se para Ana e esconder-se; seu rosto fica nas sombras enquanto fala com a irmã; o dela fica iluminado pela luz das velas. A busca do espaço que cada um dos personagens faz é sintoma de uma realidade interior: ele procurando a escuridão e ela, na luz, buscava seu “banho de purificação”.

André em seu apelo já exasperado, em tom de ameaça, desconstrói com sua ira aquele espaço discursivo antes organizado. A rebeldia se insurge, a impaciência vigora, a paixão transborda e ele passa a discursar efusivamente, com alguma tonalidade semelhante à do pai, discurso desesperado de quem sabe de seu destino inevitável. André ameaça, tem um lampejo de visão de uma ovelha que corre em um campo vermelho; não era dia nem noite – era uma visão do dia da ira, que ele mesmo não identifica claramente. Alerta a irmã sobre a brevidade do tempo e anuncia que o tempo deles é chegado. E assim, nesse turbilhão de palavras, propondo uma nova ética para a irmã, André desmoraliza o pai, pois os irmãos, em seu amor, são mais puros e verdadeiros que todos os sermões do pai:

Não há como ver na singularidade do nosso amor manifestação de egoísmo, a conspiração dos costumes ou ameaça à espécie; nem nos preocupemos com tais nugas, querida Ana, é tudo tão frágil que basta um gesto supérfluo para afastarmos de perto o curador impertinente das virtudes coletivas; e que guardião da ordem é este? Aprumado na postura, é fácil surpreendê-lo piscando o olho da malícia, chamando nossa atenção não se sabe se pro porrete desenvolto que vai na direita, ou se para a esquerda lasciva que vai no bolso; ignoremos pois o edital empertigado deste fariseu, seria fraqueza sermos arrolados por tão anacrônica hipocrisia, afinal, que cama é mais limpa do que a palha enxuta de nosso ninho? (LA, p.133-134)

Em sua fala desesperada, André revela sua paixão por uma espécie de liberdade que não lhe é permitida, que é impossível para ele – a liberdade de ser ele mesmo, sem a presença do pai. Assim ele defende a causa da infração, pois seria esta a única via possível para alcançar a liberdade do código moral vigente. O que André propõe parece ser revolucionário, mas nada

mais é que uma compreensão inflacionada da ética do pai.. Ele busca a liberdade do corpo e o caminho, ironicamente, é levar as palavras do pai às últimas conseqüências. Se André sugere uma hiper-moral é porque ela era a única saída para seus desejos. Ele faz da sexualidade a resposta à opressão que sente e o espaço privilegiado de prazer; é a única instância para sentir-se parte do corpo familiar:

não permita que eu reste à margem, e nem permita o desperdício do meu talento, que todos perdem; mais do que já sei, aprenderei ainda muitas outras tarefas, e serei sempre zeloso no cumprimento de todas elas, sou dedicado e caprichoso no que faço, e farei tudo com alegria, mas pra isso devo ter um bom motivo, quero uma recompensa para o meu trabalho, preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã, e sei que não exorbito, é justo o que te peço. (LA, p.125)

André, em seu discurso, deixa transparecer que para ele a existência de Ana já tem outra conotação, visto que o encontro entre os dois aniquilara a existência dela para ele: na íntima comunhão com o seu corpo, ele não a vê mais e pensa então tê-la capturado: “entenda que teríamos com a separação nossos corpos mutilados, ... quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma só alma.” (LA, p.131).

Quando André percebe, porém, que não a tem, quando vê que ela se recusa à comunhão, preferindo antes ela mesma trilhar o caminho do arrependimento, ou seja, da retomada da ética da família; quando André pressente que Ana é um indivíduo, ele se irrita, pois como o pai ele deseja um universo uniforme. Quando André reconhece a identidade de Ana, enxerga também que ele está sendo excluído. Despertado em André o sentimento de rejeição; vê na irmã um ser diverso, diferente e a rejeita também. Por isso é fácil entender por que ele a ameaça, por que do amor ele passa rapidamente à ira:

Na quebra desta paixão, não serei piedoso, não tenho a tua fé, não reconheço os teus santos na adversidade. (...) Não reprimirei o canto dos lábios se a peste dizimar nossos rebanhos, e nem se as pragas devorarem as plantações... não tive o meu contento, o mundo não terá de mim a misericórdia. (...) Contenha este incêndio enquanto é tempo, já

me sobe uma nova onda, já me queima uma nova chama, já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo. (LA, p.140)

Acenar com a destruição da irmã e de toda a família, o que será confirmado no final da narrativa, é o meio pelo qual André impõe seus valores. O personagem-narrador chegou ao ponto nevrálgico da sua trajetória – reconhece, mas não objetivamente, que sua tentativa de elaboração ética não passa de um simulacro da do pai. Romper e destruir a estrutura criada pelo pai não é possível e a atitude de André vem da incômoda superposição da imagem do pai à sua. André também era uma construção do patriarca.

Pode-se dizer que há grau de bifrontismo na identidade de André e ele próprio formula essa sua condição quando de sua partida: “E que peso o dessa mochila presa nos meus ombros quando saí de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados para frente e olhos voltados para trás.” (LA, p. 34). E mais ainda: “estamos indo sempre para casa.” (LA, p.36)

Era necessário, para André, destruir em si esta construção; voltar ao princípio dos princípios do universo familiar sem considerar o pai, mas isso era impossível, pois implicaria no afastamento total daquele espaço familiar, afastamento no plano físico e espiritual. A única solução para seu dilema seria o aniquilamento de uma das faces: ou a do pai ou a do filho. O mote da ambivalência perpassa toda a narrativa e dessa pulsão é que observamos a oscilação de André entre a luz e a treva, entre o amor e desamparo, entre a vida e a morte, o corpo e alma, entre o bem e o mal; e André, nessa encruzilhada, faz sua opção:

Pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, (...) dos que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar escuro do Maligno, deitando antes em sua mesa, piamente, as despojadas oferendas: (...) a ele, o artífice do rabisco, o desenhista provecto do garrancho, o artesão que trabalha em cima de restos de vida, puxando no traço de sua linha a vontade extenuada de cada um, ele o propulsor das mudanças, nos impelindo com seus sussurros contra a corrente, (...) nos seduzindo contra a solidez precária da ordem, este edifício de pedra cuja estrutura de ferro é

sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem, ele, o primeiro, o único, o soberano. (LA, p.139-140)

Aviltar a santidade, desconstruir a ética do pai, fecundar o espaço físico do corpo familiar e, no último capítulo, a morte de Ana são os modos de gerar a entropia daquele mundo arcaico. Religar, o sentido primeiro da religião, não é o desejo de André: antes desligar, primeiro violentar e não seduzir, desfigurar e só depois refigurar:

Não passando teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) de um vassalo de um subalterno, de um promulgador de tábuas insuficiente. Incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do fogo eterno! (LA, p.140)

Nesse capítulo em que tenta amear Ana para um novo modo de vida, André está repetindo um processo instaurado pelo patriarca que é o de não dar reconhecimento à vida de outrem. Ele age de forma violenta contra esse estado de coisas e não divisa identidades, pessoas, das coisas. Para André também a família é só uma engrenagem numa máquina que precisa ser sabotada. O pai de André destrói as individualidades para conservar e André entende que destruindo essas mesmas individualidades estará mudando o universo em que ele habita. A ética de André também se instala por meio da opressão: na lavoura arcaica, parece que a busca pela liberdade traz em si o germe da opressão.

André, ainda à porta da capela, tendo a noite como cobertura, não se arrepende – isso seria negar sua própria existência –, mas ele se projeta novamente para o espaço em volta e procura um caminho de ascensão, um caminho para fugir à “noite de concavidades”; projeta-se para o alto, ou melhor, deseja as alturas, o transcendente, pressente janelas que podem servir para o espaço da redenção, sabe que é na capela que encontrará um outro caminho, mas ele não volta e decide: “em vez de galgar os degraus daquela torre, eu poderia simplesmente abandonar a casa, e partir, deixando as terras da fazenda para trás, eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade.” (LA, . p.144).

Era necessária uma ruptura com este espaço. Ele não faz mais parte deste universo. Ele não pertence mais, não só à casa, mas tampouco a seus muros e às suas portas. No universo do Velho Testamento não só a cidade ou templo eram santos para Deus, mas os muros da cidade e suas portas eram também para seu uso. E André percebe estas cercanias não mais como suas, pois o seu dissídio com o espaço acontece concretamente e já era uma realidade em sua alma.

2.9. De volta para casa.

O retorno para a família, depois de se revelar completamente ao irmão, parece ter sido o “erro” de André, ou parte de sua não-verbalizada necessidade de vingar-se. Ele mesmo havia já “profetizado” (capítulo 20) que enfrentaria a rejeição de Ana com raiva perpétua.

Mas André volta sem se dar conta de sua “profecia”. A fazenda “dormia num silêncio recluso”, a “casa estava em luto”, luzes apagadas... Uma atmosfera de sombras vem guiando a volta de André e a casa o recebe, envolvendo-o, gradativamente, com luminosidade, com cheiros e ruídos peculiares. A volta para a casa é celebrada nas palavras do pai: “aquele que tinha se perdido tornou ao lar, aquele pelo qual chorávamos nos foi devolvido.” (*LA*, p. 150)

André refugia-se em seu quarto e novamente a casa se torna viva e assustadora:

Assustado com o ânimo quente que tomou os fundos da casa de repente, se alastrando com rapidez pelos nervos das paredes, com vozes, risos e soluços se misturando, me levantei atordoado para encostar a porta, ao mesmo tempo que todo aquele surto de emoções parecia ser contido pela palavra do chefe da família. (*LA*, p.151).

Nesse trecho da novela nos lembramos das primeiras descrições da aparição da mãe no mesmo quarto e de como sua presença é muito mais angelical, revestida de uma luminosidade tênue, ao passo que agora André é confrontado com a presença brilhante e poderosa do pai – quando deus-pai se manifesta o sentido do maravilhoso se impõe: “eu ainda ouvia um silêncio carregado de vibrações e ressonâncias, quando a porta foi aberta, e a luz do meu quarto acesa,

surgindo, em toda a sua majestade rústica, a figura de meu pai, caminhando grave na minha direção.” (LA, . p.151)

Os preparativos para a “páscoa” (LA, p.152) de André têm o sentido da sua redenção, da comunhão com a casa e o que isso representa, de sua “passagem” de um estado decaído para reintegração à família. Mas a “páscoa” veterotestamentária implica o sacrifício de um cordeiro. Na narrativa do Êxodo um cordeiro deveria ser morto e o sangue do animal, como uma marca, estaria acima, nas portas das casas, para que o anjo da morte não ceifasse o primogênito, para que a casa não fosse destruída. Paixão, morte e reencontro com a divindade parecem ser os motes destas últimas cenas na família de Iohána.

Água, roupa limpa, lavagem e purificação – o episódio remete à passagem bíblica da volta do pródigo, mas também evoca outra cena bíblica – a limpeza e purificação da cerimônia do lava-pés que antecede a última ceia e a prisão de Cristo: vida e morte. As ressonâncias bíblicas que se podem estabelecer são várias, e é precisamente essa possibilidade de associação que esparge sobre a narrativa o tom de alegria e prenúncio da tragédia na casa de Iohána:

Embora toda iluminada, a casa estava em silêncio, vazia por dentro:

a família atendia com certeza uma recomendação de Pedro, cuja palavra persuasiva beirava a autoridade do pai, gozando de audiência: eu era um enfermo, necessitava de cuidados especiais, que me poupassem nas primeiras horas, sem contar que todos tinham o bom pretexto de preparar às pressas a minha festa. Na entrada da copa, parei: cioso das mudanças, marcando o silêncio com rigor, estava ali o nosso antigo relógio de parede trabalhando criteriosamente cada instante; estava ali a velha mesa, sólida, maciça. (LA, p.154-155)

2.10. De volta ao quarto.

No capítulo 24, em que o narrador descreve o ambiente da casa, está declarado o caráter segregador da família: lugares rígidos, fixos, imutáveis, homologia de indivíduos sem autonomia sobre suas vidas, e, Lula faz parte, ao lado de Ana, da mãe e de André do tronco funesto da família, marcado pela “carga de afeto” (LA, p.157).

Depois de ter-se deixado “romper como uma corda de alaúde” nas mãos poderosas do pai, André passa a emitir outro som a partir de sua existência violada pelas palavras do pai, dobrada aos apelos deste. No quarto com o irmão Lula, André completa alguns movimentos dessa sinfonia familiar – busca também o concurso do corpo do irmão, completa as carícias perpetradas pela mãe, deseja a morte de Ana, realiza a comunhão ou a consonância perfeita deste tronco da família.

O ambiente descrito aqui neste capítulo, também é o mesmo que prenunciava a entrada da mãe no quarto de André, lá no capítulo 5, quando ele era ainda uma criança:

O quarto dormia numa penumbra tranqüila, a claridade em volta da casa, diluída, chegava ali dentro ainda mais calma vazada pelas frinchas da veneziana, não acendi a luz... cansado de subir serras tudo o que eu queria era uma relva plana, me entorpecer de sono, dormir todos os meus sonhos, todos os meus pesadelos, acordando no dia seguinte com os olhos claros... (LA, p. 176).

Em conversa com Lula, André reconhece a mesma força que o impulsionou para fora das cercanias do pai. O irmão caçula deseja um espaço novo, quer fazer parte de uma outra realidade. Ele imagina o mundo que André conheceu como cheio de aventuras, mas é possível que geograficamente André não tivesse se afastado muito da fazenda: o desejo de Lula de fugir daquele universo rural, tido como primitivo para um mundo outro (mais moderno?) que não fosse regido pelo caráter opressivo da ética do pai. Quanto mais novos os rebentos de Iohána, menos se pareciam com a planta que os originara – o tempo, como dizia André faz “diabruras”.

André, quando seduz o irmão, parece estar repetindo o que já dissera a Ana e é mais uma vez que, na aniquilação do outro, André se constrói. Nesse sentido ele reedita um modelo proposto pelo pai. Iohána, em sua pregação zelosa, não reconhecia a alteridade dos membros da família e julgava-os como um corpo só, ignorando a diversidade desta pretensa unidade. O pai pensava em preservar o corpo espiritual da família e isso era também extensivo ao corpo físico dela: ele cerceava a vontade e desejo que não estivessem a serviço da casa, era necessário domar,

modelar o corpo pela experiência do trabalho árduo e vergastar diariamente a alma pela repetição da palavra – era necessário o aniquilamento do outro para a formação de uma unidade física e espiritual.

Nessê sentido, André também deseja a unidade e, de forma ainda mais intensa, ele a busca no concurso literat do corpo familiar; procurando uma expressão autêntica e prática do amor em família; ele também tenta modelar a família, mas busca um material mais fresco, uma argila mole e não aquela já endurecida pelo convívio familiar – corpos de carne e osso e não de pedra e de cal.

André extrapola os limites da palavra para alcançar o corpo do outro. Uma cadeia de vícios se estabelece – passada de pai para filho, transmitida pela mãe aos filhos, compartilhada entre os irmãos. O não-reconhecimento do outro, dos direitos do outro, se estabelece como regra, e a engrenagem desta máquina poderosa começa a movimentar-se, o mote da tragédia é inflacionado, e esta é a força motriz, a força destruidora no interior da narrativa – esta é a ética verdadeira de *Lavoura arcaica*. A que ficava encoberta, a que de fato crescia no interior do corpo da família, e que gerava frutos diversos da conduta pregada publicamente. Havia um outro código, velado, secreto e poderoso na casa de Iohána.

Ainda neste capítulo é possível observar como as situações de prazer, na narrativa, são comumente marcadas pela quietude, pelo silêncio do espaço cercado de luminosidade, como se o evento se revestisse para o personagem de santidade e fé na providência divina. Sono, sonho, revelação, epifania e prazer são recorrentes no discurso de André. Parece haver uma associação proposital desses elementos que retiram das relações-tabu todo o peso e condenação. O ato em si se dilui como a luminosidade, que não ilumina, apenas cerca e ofusca a cena. Ficamos apenas com a impressão de que o espaço foi “fecundado” e que essa semente que já era arcaica, pode estar apenas sendo atualizada na família como se tudo já estivesse escrito.

André entra em contato com o corpo do irmão, fechando o círculo dos da esquerda da mesa do pai, dos que traziam o “estigma de uma cicatriz”, congregando mãe, Ana e Lula no seu corpo, numa mórbida unidade.

– Que que você está fazendo, André?

Aprisionado no velho templo, os pés ainda cobertos de sal (que prenúncios de alvoroço!), eu estendia a mão sobre o pássaro novo que pouco antes se debatia contra o vitral.

- Que que você está fazendo, André?

Não respondi ao protesto dúbio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina de incenso que invadia o quarto, compondo giros, espiras e redemoinhos, apagando ali as ressonâncias do trabalho animado e ruidoso em torno da mesa lá no pátio, a que alguns vizinhos acabavam de se juntar. (LA, p.182).

André finaliza sua narrativa considerando que, certamente, também o irmão Lula, como Ana, buscaria refúgio na capela, pois talvez lá estivesse fora do alcance do demônio e longe de celebrar com ele sua missa negra.

3. NOS CIRCUITOS ABERTOS DE *LAVOURA ARCAICA*

3.1. No bosque.

Em *Lavoura arcaica* há uma alternância na percepção do espaço demarcada pela memória de André. Ora as cenas se apresentam com seu peso imagético no ambiente da privacidade e ora no local aberto, fora dos limites físicos da casa. O fato de o personagem oscilar entre um universo e o outro começa a se elucidar: a casa é local sagrado, que abriga sobretudo uma ética e uma moral que não pertencem a André, e se este, sente-se constringido nessa redoma, foge para outro local que é o campo, onde imperam leis diferentes das da casa.

No contato de André com a natureza, insinua-se uma religiosidade primitiva – por que não panteísta – que não ignora a realidade do mundo, nem a realidade do corpo. Em algumas culturas, entre elas a judaico-cristã, tem-se, primeiro, na sua cosmologia, a criação de um espaço para o homem e este é criado a partir do espaço já existente, mas ele é feito para dominar este espaço (ELIADE; p. 32). Eliade afirma que as narrativas de criação do mundo são, em si, uma tentativa de organizar também o cosmos, também são um exercício de imitar o gesto da divindade de criar o espaço. As sociedades primitivas, antes do advento das cidades ou da urbanidade, estão ligadas primeiro ao aspecto corpóreo da vida humana e à relação física do homem com a natureza e depois à construção de espaço; o corpo do homem já é uma construção, já é um espaço – sendo portanto o entorno uma mímese desse espaço que o homem cria. Ao construir espaços para habitar, o homem estaria também imitando o gesto divino de criar. Já a solidez, a pedra, a construção, os edifícios, o espaço físico podem apontar para a necessidade de fixação de leis que visam à organização e preservação do corpo físico, espiritual e social: caráter

pontual de sociedades que passam do nomadismo ao sedentarismo. O homem primitivo busca o abrigo, naturalmente, mas em princípio, a natureza, porque divina, já o acolhia. Sua relação com o construto de carne e com o de pedra é uma tentativa de ser o próprio criador. É nesse sentido que André encontra na relação com o espaço aberto a possibilidade de erguer seu próprio espaço. Ele está contido no âmbito da natureza e participa dela.

Uma outra leitura possível é a de que a fixidez da família de Iohána num espaço, afinal, faz parecer que o céu é “estático”, sem profundidade, em virtude do não-deslocamento, do não-movimento, e, isso pode permear a idéia de verticalmente se estabelecer uma conexão com o divino a partir da terra. O sagrado parece agora ter um lugar delimitado. A presença do divino que garantia o bom funcionamento daquele universo em campo aberto, agora está adstrita a um local fechado. O espaço das relações familiares, por extensão, não sofre mais modificações no seu funcionamento, não se altera; o espaço relacional é normatizado, é estático e encapsulado e sofre com a própria estagnação; o contato, portanto, de André com o meio natural parece ser uma relação com a divindade, mas uma comunhão com o sagrado que transcendesse os espaços restritos.

Literalmente e metaforicamente os horizontes familiares não se alteram, exceto quando, em raras oportunidades, a família sai daqueles limites da fazenda. A percepção do entorno é, pois, limitada. O contato que André tem com o reduto da casa e em contrapartida com o espaço da natureza faz com que nele se insira a suspeita da multiplicidade e não da uniformidade como regra no mundo; nele se instala também o pecado da tentação de decifrar o oculto, o que pode estar fora daquelas cercanias. A natureza serve para demonstrar que existe uma outra ética e que há, então, outro mundo.

Também a percepção que André tem da natureza é mais clara do que a que ele tem da arquitetura da casa. O prédio abriga mistérios, tem o sentido do templo, das relações de agonia

entre o divino e o terreno. A casa reveste-se de tensão, e isso porque ora André percebe a intensa luminosidade dela, ora pressente as trevas que habitam o corpo familiar – a vida na casa, portanto, será gerida por mais de uma lei. Na natureza, diferentemente da casa, para o personagem-narrador, não há simulacros, tudo está revelado, não há mentiras, ela se revela em simplicidade e generosidade. É no campo aberto e imerso na natureza que André procura sua identidade, uma espécie de sentimento autóctene levado às primitivas expressões: ele pertence àquele lugar, àquele solo, àquela terra, foi formado do pó da terra e nela se instala. Nesse ambiente, longe das pressões da família, ele encontra a autenticidade, a identidade, sossego para sua alma. Não se sente ameaçado, é parte bem-vinda naquele cosmos.

A ansiedade dá lugar ao langor e ao estado de repouso que é a linha tênue entre a vida e a morte. A vida natural é mais fácil de compreender, tem leis próprias, mas não está limitada por elas, ela pode se espalhar, alterar seu curso, sem trauma ou prejuízo para si. Ela incorpora as mudanças, é por si mesma mutante e mutável. A natureza tem a função de ventre original, onde o personagem se sente totalmente acolhido e livre.

A relação do corpo com o entorno muda em relação à casa e ganha contorno de uma religiosidade pagã. O termo “pagão” vem aqui, no sentido de que se opõe a um universo cristão, mas não por isso mais ou menos importante. Se tomamos a casa como local sagrado, é natural que o que se revela fora do sagrado tenha o sentido do profano, por estar fora da geografia do sagrado e do instituído como tal, mas não por isso menos religioso ou capaz de unir o homem ao transcendente.

As lembranças de André sobre o bosque são despertadas pelas palavras de ordem e organização do espaço, proferidas por Pedro. Lembrar, naquele momento, também era fugir ao espaço das relações ao qual se via resumido. No encontro dos dois irmãos, há espaço para o desencontro, pois a vida relacional não subsiste e não se comunica no espaço de ambos. São

duas existências, duas diferentes percepções do circundante e não conseguem partilhar integralmente do mesmo espaço.

No devaneio de André, a palavra-chave é fuga. A idéia do lugar secreto no imaginário infantil não é novidade na literatura, e o menino de nossa história descreve de modo bastante maduro até sua convivência com o espaço como um elemento pertencente aos seus domínios. Ele foge para outro reduto da fazenda, mas ali não é um estranho, é um ente pertencente àquele lugar – isso aponta para o caráter excêntrico e oscilante do personagem.

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho. (LA, p.13)

O elemento de uma religiosidade pagã está presente no restante desta passagem quando André se refere a duendes como protetores de seu sono, sono em que se gera um fruto, fruto colhido mais tarde “com volúpia religiosa”: “Não eram duendes aqueles troncos todos os meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? (...) meu sono quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo.” (LA, p.13-14)

A menção de duendes e o reconhecimento do caráter elemental e mítico destes seres são ecos também de uma outra geografia, de uma outra compreensão de ordenação do espaço. Os duendes, na tradição dos povos nórdicos, são considerados gênios da terra e do solo, demonstram uma lógica que supera a racionalidade, dotada de toda força instintiva. São também considerados seres de mistérios cujas palavras têm um poder agudo de penetração na consciência humana, mas também são entes que servem como guia em meio à natureza desconhecida (CHEVALLIER, p.49). Pode-se fazer uma leitura simbólica destes elementos que, ao lado também de mensageiros aéreos, tornam André participante de forças telúricas.

A natureza se apresenta, portanto, na narrativa, como instância apartada da religiosidade vigente na casa: vozes da natureza tinham maior penetração do que os chamados familiares. A natureza é o depósito de vozes primitivas, ancestrais, que convocavam e seduziam André para reconhecer sua identidade.

3.2. Na cobertura de sapé com Schuda.

A vida fora do perímetro da casa era consagrada à liberdade e cultivo dos caprichos do corpo: dormir e fertilizar. Paralelo com criar e repousar, paralelo com a construção divina do mundo. O contato com a cabra parece às vezes uma alegoria de sua potente relação com o mundo, às vezes uma antecipação da relação entre ele e a irmã. Significa, obviamente, a iniciação sexual de André, que não poderia se dar senão na busca de um outro corpo: índice do percurso de transgressão escolhido pelo personagem-narrador.

Ele é um ser que se empenha na tarefa de desvelar o entorno. Não há nada no seu mundo que não possa ser perscrutado e tocado por ele. Nada, nenhum impedimento, nenhuma virtude e nem a falta dela, não há nenhum tormento que o afastem dessa sua lavoura do mundo circundante. André investiga, toca, apalpa, contorna, descobre, desfruta do mundo físico com a vivacidade e curiosidade infantis, numa linguagem potencialmente sinestésica, de caráter pictórico.

Nesse espaço ele reúne as potencialidades de criador, do bom pastor que apascenta suas ovelhas, do pastor arcádico e amoroso, do homem em culto ao dionisíaco, do menino com seus primeiros amores. As referências a culturas e ritos diversos, que podem ser evocadas da passagem, convergem para o corpo de André, pois ele catalisa o sincretismo da espécie humana.

André, no capítulo 2, vê-se como planta enfermiça, e no capítulo 4, seus olhos é que são doentes e enfermiços. O motivo dos olhos doentes, associado à sentença bíblica de que o corpo

por extensão seria doente ou mau, vai persistindo na composição do personagem. André indica que na primeira vez em que viu a cabra com olhos enfermiços, o seu relacionamento com ela também foi enfermiço. A percepção que ele diz ter de si é um construto do pai, mas André identifica em si um modo obscuro de ser e isso para ele justifica sua relação obscura ou escusa com o circundante e nesse sentido é que ele ironiza o pai, escarnece de seu criador. A compreensão de André sobre seu espaço é construída sobre o discurso da ironia de si mesmo e não do assentimento com o estabelecido pelo pai. A relação com o animal é só uma das respostas que André dá ao patriarca:

A primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidados de amante extremoso, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas; era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer. (LA, p.20)

André aponta para a pureza do ato que se deve ao fato de a cabra não ser uma “cabra lasciva”, mas “uma cabra de menino” – a inocência legitima suas ações, assim como mais tarde vai descrever o seu relacionamento com a irmã. Há até uma certa semelhança na descrição da cabra que nos remete à postura empedernida de Ana na capela, ao recusar o amor do irmão. Comparemos as duas passagens: “e era então uma cabra de pedra, tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada” (LA, p.21)

E, mais adiante na narrativa: “mas Ana continuava impassível, tinha os olhos definitivamente perdidos na santidade, ela era, debaixo da luz quente das velas, uma fria imagem de gesso.” (LA, p.138)

E com esse gesto de recusa, Ana decreta seu destino – o sacrifício. André, diante da negativa, é tomado de profunda tristeza: “incorporei subitamente a tristeza calada do universo, inscrita sempre em traços negros nos olhos de um cordeiro sacrificado.” (LA, p.141)

Importa lembrar que, na composição desse universo, Sudanesa, não só pelo que de sugestivo há no seu nome em termos de territorialidade, foi trazida à fazenda para “misturar seu sangue”, mas “veio coberta”, veio já maculada, não era pura – ela não está condicionada ao espaço da fazenda, ela traz em si a presença de outro universo. Schuda é o elemento extraterritorial que vem anunciando a impossibilidade de manutenção da castidade dentro das cercas da fazenda: o isolamento não era garantia de integridade. A natureza não podia ser detida em seu curso, e os corpos a ela sujeitos estavam sob a lei da contaminação, da fertilização, da progressão da vida.

3.3. No campo, a festa, a dança familiar.

No capítulo 5 o personagem-narrador alarga o território discursivo do quarto fechado para o espaço amplo e, no final do mesmo capítulo, afunila essa percepção, conduzindo-nos novamente ao ambiente do quarto fechado. A descrição do campo aberto, do ponto de vista do ritmo do texto, parece desacelerar o processo de introspecção do personagem. André se apazigua na contemplação do entorno. Ali, na cena que descreve, ele está aparentemente livre de pressões do entorno, a descrição lírica, amorosa, o quadro da dança em família se apresenta diante do leitor bastante luminoso e envolvente. O protagonista usa expressões como “dias claros de domingo”, “jogo alegre e suave de luz e sombra”, proporcionando ao texto aquilo que Calvino aponta como uma das virtudes da narrativa que é a leveza. Este conceito, para Calvino, está presente no texto quando se percebe que o autor encontrou um meio de fugir do “pesadume, (d)a inércia, (d)a opacidade do mundo”, não permitindo que elas se aderissem à sua escrita (CALVINO, p.16). Em nosso texto, trataremos deste conceito presente não na dicção do autor, mas na do personagem-narrador.

André fornece um derramamento da alma colocando-nos diante de uma história íntima e fechada: história de um amor incestuoso, em que habita a leveza nas condições apresentadas por Italo Calvino em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* : “(...) qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração.” (CALVINO, p. 29).

Na descrição do entorno, apesar de dados objetivos que ele nos fornece, André subtrai da realidade elementos de sua interioridade e projeta-os na contemplação do circundante. O personagem serve-se da leveza, pois o espaço em que está desperta de tal forma seus sentidos, que momentaneamente ele suspende seu olhar objetivo sobre a realidade – essa estratégia é um sintoma de o quanto o assunto sobre o qual falava com o irmão trazia peso sobre sua existência. Essa leveza, parece um sintoma de o personagem não aceitar a solidez do mundo familiar. Daí recorrer a um expediente que suspenda sua existência e o isente de culpa. Mesmo quando ele está com a irmã a descrição que ele faz do entorno é delicada, tênue, mal acentuada. E nesse ponto em especial podemos perceber o quanto é eficaz sua escapada do mundo real para o mundo do devaneio, tanto que o peso do incesto evola-se da narrativa.

Esta leveza, entretanto, não vai se sustentar, assim como o peso do contrato familiar acaba sendo dissolvido pela transgressão – não subsistem nem a existência de André que quer planar sobre o mundo de sua realidade, nem o mundo urdido com força pelo pai. Leveza e peso são valores que também se perdem na história, mesmo porque a obra não tem um caráter maniqueísta, mas sim antitético – do desgaste dos dois valores é que vem o desmoronamento da família.

É a partir da descrição da estrutura familiar, que se quer sólida, no entanto, enfraquecida pela transgressão, que constatamos o peso existencial da trama, peso, tratado não como quem se defende, mas como quem canta – daí o lirismo com que o tema é abordado.

Tal lirismo, no entanto, não serve como distração do peso da situação narrativa, mas sim, paradoxalmente, como sua concentração. Nesse sentido a narrativa de Raduan Nassar corresponde àquilo que Calvino aponta como uma propriedade da leveza : “A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório” (CALVINO, p.28). É nessa escolha de uma voz lírica que o narrador-personagem parece livrar-se do fardo existencial: peso este estabelecido pela moral judaico-cristã que vai se personificar na família e no tema.

Podemos considerar que o discurso de André se serve da leveza bem como do peso para construir sua visão do mundo. A novela em questão sugere a leveza e também o peso como instrumento de interpretação – o que corroboraria o acento barroco que algumas passagens do texto revela. Alguns momentos do discurso de André podem exemplificar tal leveza, especialmente os que se dão no espaço largo:

renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma... (LA, p.28)

André percebe a paisagem bucólica de uma forma lírica, a dança também em seu movimento lento e parecendo até emperrado é descrita de tal forma que serve como metáfora daquela relação familiar, ora leve, ora dura e sem dinamismo. As relações da família são entendidas por ele como uma coreografia, uma representação da união e amor em casa e é desse momento de congraçamento do corpo familiar, do encontros do corpos que André tem seus desejos sensuais inflamados. O ritmo ancestral, forte, a marcha viril dos homens faz com que sejam despertados nele os instintos da terra. André não participa da dança, seu corpo não partilha daquele rito, mas no seu íntimo deseja mesmo é possuir, na figura de Ana, este círculo de relações. Pulsão, desejo e morte se misturam nessa percepção das relações. André associa o

pulsar da roda aos instintos naturais e sexuais que têm na morte não o seu abrandamento ou aniquilação, mas ao contrário o florescimento do desejo e seu moto-perpétuo.

E ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte de pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voava de repente... e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido ... e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha, ... toda ela cheia de uma selvagem elegância... e os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com a próprias unhas e nessa cova me deitar. (LA, p.30-32)

Ao contemplar Ana, mais uma vez, outra imagem feminina vai se fundir na ótica de André: a da mãe. No encontro de André e sua mãe, no domingo de festa, ele consegue expor também, em face da leveza das imagens que constrói, a compacidade da aproximação materna: quando pensa em se entranhar no ventre da terra é à presença da mãe que se rende. No campo aberto há essa coincidência de corpos sagrados para André: o seu mesmo, o da terra, o da mãe e o de Ana – eles estão inter-relacionados e comunicam suas propriedades fundamentalmente físicas, concretas.

Aqui, como em outros momentos do texto de Nassar, a seleção vocabular vai contribuir também para a sensação de leveza e peso. Veja-se a aliteração do /l/ e do /s/ como cooperam para indicar o repouso, sonolência de André e sua delicadeza de espírito. Tal sensação é contraposta, no trecho seguinte, pela presença do /p/, oclusivo e surdo, que dá o ritmo dos passos da mãe, seu peso e determinação. Também a reiteração da expressão “cabeça baixa” indica a expectativa que se instalava:

(...) e eu sentado onde estava sobre uma raiz exposta num canto do bosque mais sombrio, eu deixava que o vento leve que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito, e na minha frente eu sentia a carícia livre dos meus cabelos. (LA, p.32).

(...) e eu só dava pela sua presença quando ela já estava por perto, e eu então abaixava a cabeça e ficava atento para os seus passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam

lentos e pesados, amassando distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro, e eu de cabeça baixa...” (LA, p.33).

André usa, na maioria das vezes um discurso sofismático, que associado ao aspecto fonético do texto cria na narrativa o despregamento do peso que o tema sugere.

A enunciação em primeira pessoa, prefigura a solidão e o armazenamento íntimo de imagens poéticas. André usa uma linguagem ágil, leve, que pode por vezes arrefecer o calor do tema, tornando-o moral, lógico, sincero em seu lirismo.

Ainda nessa reunião de corpos narrados, temos a mãe também como arquiteta de um universo particular dela e do filho:

Sentia num momento sua mão quente e aplicada colhendo antes o cisco e logo apanhando e alisando meus cabelos, e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais. (LA, p.33)

A consciência do desejo, a presença da mãe e a sensualidade de Ana são a tríade que organiza este espaço aberto da lavoura. E sobretudo a valorização da experiência corpórea, dos sentidos do corpo e da busca pelo corpo afim. Corpos procurando outros, mãe procurando o filho, irmão procurando a irmã, numa ciranda que só se encerra quando a morte priva uma destas existências. No campo aberto essas existências são evidenciadas e declaram o insulamento daquele corpo maior representado pelo pai. É no campo também que o desejo de André é inflacionado: “meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim.” (LA, p.33)

Os dois corpos – o de Ana e o do mãe – são a um só tempo profanos e sacros: “essa minha irmã trazia a peste no corpo” (p.30) e a voz da mãe sai, segundo André, como que de um templo.

Ao campo aberto reserva-se o encontro dos corpos – amplo e irrestrito; na casa-templo acontece a revelação – epifania da mãe, os modos da família, o sermão do pai. Longe do pai se

dá a comunhão com o aspecto material da contingência humana, o encontro com o chão, com a terra, a existência telúrica e primitiva. Na casa esbatem-se o divino e o humano, aquele se colocando superiormente a este; no campo há a prevalência do encontro com o eu, com a construção de uma identidade, ao passo que, na casa, as identidades já estão dadas.

3.4. Fuga de casa.

A fuga é outro tema que se apresenta na narrativa e que estabelece a relação que o personagem tem com o espaço. Sair da casa, fugir do espaço relacional ao qual estava amarrado, não foi motivado pela culpa. Ele não se afasta do convívio familiar por ter encontrado algum erro em sua conduta – André se afasta porque não encontra o seu lugar. André não foge por medo de ser descoberto; evade-se para não presenciar a rejeição de Ana. O motivo da fuga carrega uma noção de espaço que é inter-humana – ele não vê naquele mundo familiar a possibilidade de correspondência. Naquele universo, ele não conhecia o sentido de ter e pertencer – sua existência clamava por um relacionamento que transcendesse a esfera espiritual, ele tinha desejo de corporeidade, desejo de consubstanciar-se – sabia-se excluído e todo o seu movimento na narrativa é no sentido da inclusão no corpo familiar e não de negação dele. Fugir da fazenda era, ao contrário, afirmar intensamente sua presença irrevogável daquele lugar.

Diferente do filho pródigo bíblico André não tenciona dissipar sua herança e aproveitar a vida. Exila-se do convívio familiar, apenas concretiza a sua inadequação para aquele universo. Ele mesmo se expulsa de seu paraíso, de seu lugar de delícias, ninguém lhe impõe que saia das cercanias da fazenda; mas precisa sair, pois foi expulso pela negativa de Ana.

Partir sem nunca ter abandonado, paradoxalmente, parece ser a anatomia do percurso de André. Nesse deslocamento ele se vê elemento integrante daquele espaço relacional do qual fugira e, ainda uma vez, temos sua existência em um percurso circular; já apontando para a

volta, para a impossibilidade de se ausentar do ciclo daquela estrutura. Sua tentativa de descontinuar a sua trajetória existencial é por ele mesmo flagrada como impossível. Anuncia-se a volta na partida.

3.5. André nos estábulos

O corpo de André, também em repouso, no estábulo, revela o que estava latente nele: a horizontalidade, à qual se entrega, era uma mímese da morte e também da vida. Descansar correspondia ao gesto de cevar uma existência excrescente. Mais uma vez parece haver uma comunicação ou comunhão entre o que André é, do que é feito, e o local ao qual física e materialmente se adere. O personagem-narrador entrega-se ao recolhimento do estábulo e parece adquirir ou transmitir para o lugar os códigos de conduta, a sua deformação interna, a compleição de sua alma. Tudo comunga no corpo de André – o espaço não é só uma circunstância, um lugar metafórico. André inflaciona as metáforas sobre o espaço ao ponto de quase desconstruí-lo. Ele também intervém no espaço metafórico – ele faz parte das paredes da casa, das paredes do quarto, do teto, do estábulo, do feno. Da compreensão do entorno como metáfora da existência, André nos leva ao ponto de perder a denotação do mesmo.

No espaço aberto a percepção da vida é intensa: André ativa todos os sentidos, procura o concurso da terra, extrai dela tudo o que pode obter, enterra-se, aninha-se, estabelece íntima comunhão até mesmo com um animal, não rejeita o produto da natureza, mesmo que sejam excrescências. Não há restrições para seu contato com a natureza, sua ética é a da inclusão de tudo o que diz respeito ao mundo natural. O corpo do homem em comunhão com o corpo da natureza – mesmo que sejam resíduos, detritos. O personagem-narrador não nega o que é desprezível no ser humano: para ele o abjeto também é matéria que compõe a vida e conseqüentemente o espaço. Mesmo o devaneio e o sonho estão contaminados por aquilo que há

de podre na natureza: “a varejeira de seu sonho verde”. André equilibra sua existência entre estados vegetativos, contemplativos, estados de êxtase, de devaneio, mas também de associação física e espiritual com o excrescente. Uma visão até legítima de alguém que vive em uma fazenda e sabe que este ambiente se favorece do estrume, se beneficia dele e torna-se fecunda também a partir dele.

Nesse sentido o protagonista apresenta uma ética do entorno que é inclusiva: tudo deve ser considerado no homem mesmo aquilo que a rigor o contamina.

André parece sempre desperto para a realidade de seu corpo. André sensifica-se, todo seu corpo se erija e ele sente que está sendo tomado, por algo, mas que julga às vezes como algo fora dele. Este parece ser um dos motivos da obra – a contradição de André ser, ao mesmo tempo, vítima e agente do próprio destino. Esta dicotomia – de um lado o arbítrio, de outro o inexorável destino – ora nos fazem imaginar um André que não domina o entorno, ora uma pessoa que manipula com destreza o próprio corpo e o próprio espaço. A vontade e destino de André parecem conspirar. Ele quer a ruptura e o destino o impele para essa tarefa. Ele mesmo se pergunta – que lugar é esse em que está?

Onde eu tinha a cabeça? Que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranqüilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? Que feno era esse que me guardava em repouso entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? (LA; p.50)

Mas ao mesmo tempo André sabe que não está apenas em repouso. Sua postura inerte não significa inação – ao contrário, significa o cultivo lento e letárgico de uma contravenção ao código familiar: “era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos.” (LA, p.52)

André é um ser telúrico, é da terra que busca sustento para sua natureza que não pode ser obstada. Ela é legítima, porque nada mais legítimo do que aquilo que vem da natureza. Esta

lógica abraça toda a ação de André. O repouso necessário para que as plantas cresçam, o rompimento da terra, a erupção da planta, tudo isso cabe na concepção de um mundo organizado, cadente, perfeito. A idéia constante de coisas incubadas, casulos, metamorfose, preparação para o nascimento do anti-Iohána e a acomodação desta nova forma de vida no espaço são os maus presságios, ou o mau agouro que parece cercar este sono. O sono que engendra a morte da alteridade, assim que o individuo desperte do sono: “não era meu sono, como antigo pomo, todo feito de horas maduras? Que resinas se dissolviam na danação do espaço, me fustigando sorrateiras a relva delicada das narinas?” (LA, p.51)

O silêncio, as primeiras horas da manhã, são reiteradas nessa passagem podendo sugerir que um estado ainda de não-lucidez é solo propício para cultivar existências que não são parte do real e nem dos sonhos, mas vêm se juntar à materialidade física de André. O concurso do corpo com a terra é, no horizonte do personagem, o ambiente em que cresce a força que persuade o estabelecido, que transige, que como planta parasita pretende crescer e se nutrir da planta primeira.

O corpo, a terra, o útero, a interioridade do personagem são homólogos na narrativa. Um serve como metáfora para o outro e nesse processo temos uma inflação e fusão do que é espaço denotado e conotado. Essa estratégia de sobrevivência é tão vívida para André que o leitor também fica emaranhado nessa selva de sentidos que o espaço sugere: um adensamento do sentido, ou a própria camuflagem para o interdito.

3.6. Da fazenda para o bordel.

Do episódio em que André se desloca para ter contato com as prostitutas e do contexto do relacionamento com a família, podemos perceber que há uma distinção feita por André entre a necessidade de contato físico com as prostitutas e com a casa. Ele sabia que não desejava apenas o amor físico de Ana. O que ele deseja, sobretudo, é achar o seu lugar no espaço, acoplando-se à existência de Ana, como se pudesse concretizar nela o amor familiar. Ou como se Ana fosse a única possibilidade de compreender o tão pregado amor na família.

Se o personagem fosse apenas um indivíduo com uma necessidade sexual, seu problema se resolveria num prostíbulo. Mas sua necessidade além de física é espiritual. Nessa angústia de viver sem um parâmetro, André procura se fixar em algo, daí até sua obsessão em declarar o meio em que está. O meio parece um pouco mais nítido do que o próprio personagem. Ele vive num processo de metáfora contínua de seus desejos que perde a noção do emparelhamento da vida concreta, mas é a partir dessa estrutura que ele constata sua trajetória, sua existência, sua vida. O entorno, a casa é mais eloquente do que ele em sua angústia. Fora da casa, com prostitutas, no entanto, ele não tem seu desejo saciado. Desejo de pertencer ao círculo familiar. As prostitutas não pertencem ao círculo da família. Significativo também é o fato de que para chegar ao bordel, André precisa antes cruzar um cemitério: vemos aí uma possível metáfora deste espaço da morte como sendo um local de sepultamento de uma ética trazida até aquele ponto da casa de Iohána.

Nesta passagem, André insinua que Pedro entregue às irmãs ornamentos das prostitutas. Mesmo fantasioso, ou irônico, o desejo latente de André pelo corpo familiar era evidente.

Bataille vai nos dizer, em capítulo dedicado ao tema do incesto, que Lévi-Strauss analisa o incesto sob a hipótese de que em algum momento da história da humanidade a mãe e as filhas pertenciam ao pai, eram de direito do pai, e a interdição em relação às irmãs e à mãe tenha se

estabelecido depois do assassinio de um pai. Segundo Bataille, Lévi-Strauss não encontrou, nas culturas que pesquisou, indícios de que o incesto fosse proibido por causa de anomalias genéticas que é uma noção muito popular sobre o incesto. (BATAILLE, p 186).

Entendendo que a família da narrativa tem um componente ancestral muito forte, poderíamos supor que seu modo de vida tenha despertado estas raízes obscuras da condição humana. E de fato há, na obra, pelo menos uma referência a um intenção de matar o pai, outra de possuir as irmãs, ainda uma insinuação entre mãe e filho e até de relação física entre pessoas do mesmo sexo. Pelo menos nesse sentido poderíamos pensar que na obra há refiguração dessa colheita, a colheita desses frutos entranhados na comunidade humana. A lavoura é, também, fruto de uma semente ancestral que não foi semeada nem pelo pai nem pelo filho: nesse sentido, todos na narrativa seriam inocentes e vítimas do destino; no entanto o que perpassa a obra é a tensão entre o Maktub e o livre-arbítrio cristão.

André pode muito bem simbolizar um estágio anterior do homem – estágio natural e legítimo. E o pai pode representar, nesse cenário, justamente o produto das relações civilizadas, construídas pelo tempo.

O espaço de André, portanto, tem de ser criado, tem de ser um novo espaço, que acolha um novo modo de vida. Como objetivamente é impossível demolir a casa, o prédio, a estrutura concreta – André passa a dismantelar aquela casa espiritual, aquela casa metafórica.

3.7. André: contato com a água.

No capítulo 14 André se apresenta sob novo formato. Talvez o último estágio de sua aniquilação humana. Ele sugere uma “certa” morte no capítulo anterior que seria talvez a do pai, ou que revela um desejo de destruir o pai pelo próprio discurso, e também sugere algo que semelha-se a um nascimento:

Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre o meu corpo, meus olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme; fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava. (LA, p.88)

O capítulo 14 pode ser entendido como um arroubo lírico do personagem em que este decide assumir sua forma de vida. Operam nesse capítulo uma atmosfera de espaço aberto, até por vezes pode-se pensar que André está em contato com a água quando se refere ao charco e ao lodo; e também uma impressão de que estamos num sonho de André devido às associações surreais de sua metamorfose.

As linhas entre a descrição do imaginário e do bestial, fundem-se e apresentam um homem que se ergue, que se constrói a si próprio, decolando-se de sua paisagem. Há no texto um abuso de sinestesias, e às vezes uma limpidez de algumas imagens, outras vezes o conceptismo de algumas passagens do texto e, por esta razão temos a impressão de que estamos tratando com um ser asqueroso, mas perfeitamente natural e legítimo, em sendo fruto do lodo e dos subterrâneos.

Esse momento do texto pode ser visto como uma declaração de fé de André. Ele crê no que é sensível e, só o sensível é real e, só o real pode ser fecundado e gerar vida:

E meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo; todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado, como quem entra na mata virgem e se aloja no seu interior, como quem penetra num círculo de pessoas em vez de circundá-lo timidamente de longe; e na claridade ingênua e cheia de febre logo me apercebi, espiando entre folhagens succulentas, do vôo célere de um pássaro branco, ocupando em cada instante um espaço novo. (LA, p.89)

A associação de André com a natureza e o caráter dionisíaco dessa relação mostram como esse personagem não poderia nunca se adaptar ao discurso apolíneo do pai. No espaço ao largo, André se potencializa e no recolhimento da casa ele se camufla, mimetiza a casa (por ser ela o dado mais imediato e confiável de sua percepção) e afasta-se da casa enquanto construção

ética. No campo, André espraia-se com tranquilidade, sem considerar limites para sua transformação. A casa – concreta – ainda lhe opõe algumas fronteiras, mas mesmo assim ela se torna seu lugar, exceto, talvez, à mesa quando a presidência é do pai. Nesse contexto debatem-se a lógica do pai e a sensorialidade de André: elementos opostos, mas complementares; e o não reconhecimento dessa possibilidade aditiva parece ser a maior cegueira do corpo familiar.

Interpretamos o ato da imersão de André na água (capítulo 14) como uma espécie de batismo de André ou auto-batismo. No capítulo anterior, ao subverter a parábola tantas vezes repetida pelo pai, André se desprega, ou despreza o discurso paterno e se lança à auto-construção ou ao próprio auto-nascimento. Ele nasce do corpo da natureza selvagem e livre e dela emerge. A relação com a terra, a relação com água evocam uma figura adâmica na composição do personagem-narrador – evocações possíveis, também, a partir do significado grego do nome André – homem.

Nesse ponto da história nos deparamos com um tema de Nassar que é a proximidade da natureza humana e a animal. André, para sobreviver no seu meio ambiente, adota uma conduta baseada no instinto animal: é a resposta que André consegue dar ao perceber o mundo e ao recebê-lo fisicamente. Ele parece desejar um invólucro mais autêntico para sua alma instintiva, um corpo que seja animal, que tenha um cheiro peculiar, que tenha a mesma destreza e mobilidade de um animal – André menciona, especialmente, animais que rastejam ou galopam, estes parecem ser as metáforas que mais o descrevem:

pela primeira vez senti o fluxo da vida, seu cheiro forte de peixe, e o pássaro que voava traçava em meu pensamento uma linha branca e arrojada, da inércia para o eterno movimento; e mal saindo da água do meu sono, mas já sentindo as patas de um animal forte galopando no meu peito. (LA, p.89)

Sempre que sente necessidade de dominar, quando não consegue elaborar sua fala para a posse do circundante, André recorre a esse modo de vida mais próximo do animalesco, apela para a desrazão, loucura, enlouquecimento, descaracterização do humano como uma

possibilidade de garantir a conquista de seu território. Agir de acordo com a lógica ou o logos do pai não funciona para André. Assim como para o pai o domínio da casa foge ao poder de seu verbo. Nesse ponto, pai e filho estão em pé de igualdade, ambos recorrem a expedientes inflacionados para gerenciar o entorno.

O personagem-narrador se enuncia como um ser que ao mesmo tempo nasce e é o criador do próprio universo. A sua metamorfose é a de um ser telúrico e ávido por vida, pela experiência dos sentidos e imbuído de impaciência dos que desejam o conhecimento.

O capítulo indica ora um nascimento, ora a ressurreição de alguém. Essas duas noções também são limítrofes no discurso do personagem sobre o entorno. A laje pesada sobre o corpo de André pode indicar que sua existência havia sido soterrada, ou mesmo eliminada pela vida imposta pelo pai – a vida do pai que gera a morte de André, mas este ressuscita a si próprio, faz sua vida vir à tona. Um novo nascimento. Um batismo. Uma ressurreição. Movimentos que envolvem repouso e ação. Vida e morte num movimento contínuo.

André assinala sua autonomia, nesse momento da narrativa, ou pelo menos sua tentativa de tornar-se independente, pois ele mesmo se auto-cria.

Essa passagem do texto, embora pequena em extensão, é complexa pela proliferação de seus sentidos. Para nós é ponto fulcral que explica as relações que o indivíduo-narrador estabelece com a vida circundante, especialmente no que se refere aos circuitos abertos.

O espaço aberto, longe de uma racionalidade organizadora, aglutinadora, centrada como é a da casa, desmembra-se, fracta-se e é incrivelmente harmonioso com o que André é.

O movimento destes espaços é entrópico, na medida em que remete o leitor para o caos desta lavoura, e também parece ser um movimento espiralado, quando André captura, nessa espécie de rodopio existencial, cacos e fragmentos de um mundo em desestabilização. O personagem central arremata estas impressões e configurações da cena da novela, reorganizando,

criando novas formas espaciais e corporais a partir de pequenas unidades que já estão presentes na narrativa e as reproduz infinitamente em seu processo metafórico contínuo, veloz, célere, devastador.

A associação da imagem humana com a de um réptil, diga-se de passagem, um animal abominável para a cultura judaico-cristã, é mais uma exaltação do caráter sistematicamente demoníaco do personagem. Sua proximidade com um animal rastejante, que não tolera a luminosidade, compromete sua identidade com o mal. A primeira impressão desse ser incriado, incrustado no entanto na existência de André, é a de que está no mundo, que está em algum lugar e depois ele percebe que é algo.

3.8. A natureza chamando para a casa velha.

Outro espaço se mostra na narrativa. No capítulo 16 o personagem parece fazer uma ponte com o capítulo 2. Neste prenuncia-se um chamado, uma convocação, um sussurro da natureza convidando-o a entregar-se à corporeidade da natureza e revelando assim sua identidade. O tom deste capítulo 2 é de anúncio, profecia, convocação do destino, convocação que vem do seu interior. E no capítulo 16 os mensageiros antes só pressentidos são aqui presentificados, como seres elementais e que são apresentados na narrativa trazendo ecos de uma vida ancestral.

A compreensão desse motivo da colheita arcaica volta ao texto como explicação para o comportamento de André. Para André, livre-arbítrio ou predestinação, são coincidentes: está na sua cena enunciativa o dominar o entorno e também ser um produto dele.

A “visão” que André tem é a de mensageiros que vêm no vento, impetuosos, certos, precisos em sua missão. A visão tem uma conotação pagã: “centenas de feiticeiros”,

“chocalhando amuletos nas suas crinas” – o que nos remete mais uma vez para essa ascendência antiga de André, animista e telúrica, própria de grupos primitivos.

A dicção de André sobre o que e se passa ao seu redor, e já, dentro da casa, vem carregada também dessa percepção ancestral do entorno. Ele está totalmente imerso nesta forma de compreensão primeva do mundo familiar:

Explorei o silêncio dos corredores, percorri a madeira que gemia, as rachas nas paredes, janelas arriadas, o negrume da cozinha, e, inflando minhas narinas para absorver a atmosfera mais remota da família, ia revivendo os suspiros esqualidos pendendo dos caibros com as teias de aranha, a história tranqüila debruçada nos parapeitos, uma história mais forte nas suas vigas. (LA, p.93)

Naturalmente, para André, a relação com Ana é legítima, pois deriva de uma autêntica compreensão de estar vivenciando o amor em família, em certa medida ele não se afasta do preceito paterno, ele o leva às últimas conseqüências. O personagem-narrador apresenta o entorno abusando de sinestésias, aliteraões e assonâncias e personificação da natureza que provocam uma sensação mais aguda do espaço, do que se este fosse milimetricamente descrito:

Pondo folhas vermelhas em desassossego, centenas de feiticeiros desceram em caravana do alto dos galhos, viajando com o vento, chocalhando amuletos nas suas crinas, urdindo planos escusos com urtigas auditivas, ostentando um arsenal de espinhos venenosos em conluio aberto com a natureza tida por maligna; povoaram a atmosfera de resinas e de ungüentos, carregando nossos cheiros primitivos, esfregando nossos narizes obscenos com o pó dos nossos polens e o odor dos nossos sebos clandestinos, cavando nossos corpos de um apetite mórbido e funesto. (LA, p. 92-93)

Essa convocação o dirige para a casa velha, onde impera um outro espaço e ética. Um outro espaço que parece mais apropriado para legitimar suas intenções com a irmã. Quase conduzido e ao mesmo tempo mentor de sua história, André se recolhe à casa antiga da família. Ali vige ainda uma certa ética ancestral que estava mais próxima da existência de André: “sentindo duas mãos enormes debaixo dos meus passos, me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela o meu refúgio, o esconderijo lúdico de minha insônia e suas dores, tranquei ali entre as páginas de um missal, minha libido mais escura.” (LA, p.93)

Neste local André se identifica e tem seu sentimento de pertença satisfeito. Sua relação com o espaço vivido é mais solta e leve. Não é um território novo, é um lugar conhecido por ele e no qual parece circular com bastante naturalidade e segurança. Sagrado e profano, assustador e acolhedor, local em que se recolhem a luz e a sombra, a fé e o esoterismo, espaço concreto e espaço espiritual: mais uma vez uma casa se tornará templo de ambigüidades para André. Novamente a revelação no interior do templo se dá na medida em que André se encosta nas paredes da casa, em que toca nelas, como se algo promanasse delas. É um território em que se harmonizam os sentimentos antitéticos do personagem. Um espaço, por assim dizer, barroco em seu jogo de luz e sombra, mas arrefecido da angústia, pois é este precisamente o eixo da existência de André:

Devolvendo às origens as raízes dos meus pés, me desloquei entre ratos cinzentos, explorei o silêncio dos corredores, percorri a madeira que gemia, as rachas nas paredes, janelas arriadas, o negrume da cozinha, e, inflando minhas narinas para absorver a atmosfera mais remota da família, ia revivendo os suspiros esqualidos pendendo dos caibros com as teias de aranha, a história tranqüila debruçada nos parapeitos, uma história mais forte nas suas vigas. (LA, p.93)

O personagem está agora num espaço que parece comportar a presença do avô, a presença do pai e do filho. A casa velha é um espaço em que antes fisicamente estes indivíduos se relacionavam e pode simbolizar o ponto central daquela universo relacional, podendo ser considerado um campo não neutro, mas que sincretiza aqueles indivíduos, funde-os e concretiza o desejo de pertencer. Um dos nós, digamos assim, da narrativa, é justamente formado pela necessária presença e interdependência destes três homens para confirmar o caráter plural e oscilante de André. O personagem-narrador se apresenta freqüentemente como um emaranhado de vozes, de outras falas, às vezes bem próximas no tempo da narrativa e às vezes muito ancestrais. Nassar parece sinalizar para o fato de que ao lado de um não-reconhecimento do outro que percorre a narrativa, está uma outra dimensão da casa que é a dependência do outro, a impossibilidade de desvínculo, pois isso significaria deixar de existir naquele mundo. André, em

sua trajetória demonstra isso: que ele não pode fugir de sua natureza, não pode se apartar de sua formação, mas imagina que pode dar a sua contribuição para o corpo, porque também quer pertencer. No espaço da casa velha André se encerra, espera e pressente sua paixão. Nessa casa, o personagem, em seu corpo:

converte uma certa essência motora em vociferação, desdobra o estilo de uma palavra em fenômenos sonoros, desdobra em panorama do passado a atitude antiga que ele retoma, projeta uma intenção de movimento em movimento efetivo, porque ele (o corpo) é um poder de expressão natural. (MERLEAU-PONTY, p.246)

É no corpo que André sintetiza seus desejos e pulsões, é o corpo dele que se torna meio genuíno para declarar sua existência.

3.9. De volta ao campo aberto.

No capítulo 29 André tenta “atar as duas pontas da vida” da narrativa, fechar o circuito das relações intrincadas de sua história. A história se apresenta na forma de experiência comunicável, que pode se estender a determinado grupo. André cultiva fortemente a oralidade em seu discurso, ou mais precisamente uma oralidade carregada de subjetivismo, o que o exime de explicações ou que o insenta de ter de explicar o sentido da vida. O personagem-narrador tem um compromisso com a história profana, aquela narrada fora dos círculos do sacro ou nesse caso sobre conteúdos não considerados sagrados. A história que fica fora das paredes da religiosidade, que se apresenta como breve memória ou é dada em fatos difusos. E de alguma maneira um espaço e tempo circulares se concretizam na novela.

André faz um longo percurso narrativo até chegar ao final de sua história, mas ele nos faz retornar a um local em que, como leitores, já “estivemos” anteriormente (capítulo 5) e num ambiente também bem parecido. Algumas passagens desse capítulo são exatamente iguais (comparem-se trechos das páginas 28-32 e das páginas 186-191), mas com um indicativo

textual de que o tempo era outro: “Que reviravoltas o tempo dava! Que osso, que espinho virulento, que glória para o meu corpo!” (LA, p.191)

O personagem-narrador repete um circuito já feito em sua narrativa, dando a idéia de retorno, de movimento circular, de a narrativa ser um rito sagrado. Ele reitera esse local ameno, descrito no início da obra, reedita seu desejo e o concurso de seu corpo com a natureza. O mote da dança familiar como representativa, ao mesmo tempo, do trancafiamento daquele grupo e do anseio deste grupo pela livre expressão de seu corpo, volta a ser referido por André.

A refiguração de um entorno que já nos fora apresentado ganha agora sua real potência como espaço declarativo da ética familiar. O que se percebe da narrativa é que o campo aberto é um local para se estabelecer a identidade, criar raízes, como mostram alguns episódios em que André estabelece contato com estes espaços. Mas o próprio narrador subverte esta noção e, da ampla aderência ao mundo aberto, temos a perda da identidade, a morte da alteridade, a morte de Ana, a morte da família, o esfacelamento desta. Até mesmo do ponto de vista da organização gráfica deste momento da narrativa temos a sugestão desse desmembramento. (LA, p.193-194).

E também André antecipa este tema do corpo desfigurado na seguinte passagem:

ela sabia surpreender, essa minha irmã sabia molhar a sua dança (...) me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (eu me reconstruía nessa busca! Que salmora nas minhas chagas, que ardência mais salubre nos meus transportes!) (LA, p.190)

Quanto mais aberto o espaço, mais temos a presença do profano porque as relações não se dão na casa; quanto mais amplo o local da cena, mais perto das idéias de morte e nascimento ficamos. Ana não poderia ter sido assassinada na casa, pois nesta tudo estava sob o controle do pai. Ana, leva a culpa, muito mais que André, ela encarna a ruptura com o modo familiar. Sem um discurso, sem uma palavra, apenas com a potência do corpo é que ela atrai para si a ira do

pai. Ana revela em sua dança a ruptura que André não consegue elaborar, por ser ele mesmo um produto do discurso do pai. É a irmã com seu silêncio, mas com todo o seu corpo, que confronta aquele universo ético, certamente impelida pela culpa, sabedora de sua condição de oferenda para expiação dos pecados:

... Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana coberta de quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência. (LA, p.188)

O espaço do campo na narrativa que se abre para, ironicamente, encerrá-la, simula uma vala aberta no corpo narrativo que serve para a retenção desta história como semente que se deixa para a posteridade. A idéia de colheita se concretiza nesse capítulo: Ana tem sua vida ceifada, ela foi um dos frutos dessa torta germinação familiar. Ela simboliza não a misogenia, mas o marco emblemático da morte de uma estrutura que se queria inviolável e indestrutível. Ana, o elemento feminino, receptor dessa nova ordem, capaz de reproduzi-la, deveria ser eliminada, pois representava a inauguração de uma nova espécie. Ira divina, cólera humana, ciúme e paixão, o sacro e profano entrelaçam-se no mosaico complexo desta família:

Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circunstante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos. (LA, p. 190)

O repouso no qual André ia imergir é interrompido. Sua percepção do entorno começa a mudar, nota que os ânimos do pai e do irmão também se modificam. O entorno, os corpos e objetos desta cena amalgamam-se e formam uma unidade discursiva que nos remete ao caos e entropia de elementos: “Pedro sempre taciturno”, “olhos alucinados”, “passos cegos”, “povo

imantado”, “flauta desvairada”, “serpente desvairada”, “irmão tresloucado” (*LA*, p.191). O discurso sobressaltado de André sobre o entorno, esse movimento rápido das palavras, mimetizando a própria paisagem e cena dramática, funciona como uma cena bucólica se desfigurasse diante do leitor, anunciando a tormenta da natureza, a aniquilação do local ameno, o deslocamento deste cenário para o lugar tenebroso e horrendo da morte:

A testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance da sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental. (*LA*, p.192)

André, aos poucos, desprende-se do espaço. É como se tivesse sido esvaziado de sua essência que era sensorial. A presença dele na narrativa se esvanece, dilui-se, desfigura-se, desfibra-se e acaba apropriando-se do verbo do pai, repetindo-o, perpetuando-o.

Cessa o discurso sobre o espaço e ouvem-se apenas os sons do desespero – reverbera o mote do destino que volta e circula em torno das suas criaturas. O motivo do sentimento de pertença do homem e que deve ser saciado finaliza a narrativa com a afirmação paterna de que “o gado sempre vai ao poço” (*LA*, p.196): este raciocínio também está no discurso de André – “estamos indo sempre para casa.” (*LA*, p.36). Esta coincidência entre o que o pai pregava e a conduta de André aponta para a agonia do personagem de não se ver jamais despregado da palavra do pai – esta é sua angústia existencial o não poder negar a palavra do pai, porque estava entranhada em André, reverberava em cada momento de sua existência. Por isso eles caminham juntos para o destino trágico.

Diferentemente do capítulo 5, em que uma cena campestre é descrita em sua luminosidade e leveza, este capítulo 29 carrega a densidade da morte. O campo aberto é o espaço para uma pesada morte, a morte de Ana. Com a morte dela cessa também a construção do espaço. No campo onde se planta, também se colhe a vida e é precisamente com esta conotação que André descreve a derradeira dança da irmã, ora volúpia, ora antecipação da convulsão de

morte que se sobreporia a ela. O espaço de Lavoura arcaica é ambíguo, portanto, pois que recolhe a vida e a morte.

CONCLUSÃO

A narrativa de Nassar está toda permeada de uma concepção sobre o espaço como discurso que elucida um universo: O discurso efusivo do personagem-narrador serve de chave de interpretação, mas ele mesmo pode ser o elemento de ocultamento do espaço narrativo.

O fato de oscilarmos entre um espaço denotativo e outro se resolve se assentirmos que o mundo criado pelo personagem-narrador é fruto de sua percepção do circundante. Trafegar nessa esfera do espaço remete o leitor a alguns dados que compõem a experiência humana: o corpo, a sua erotização e a construção de uma norma de conduta para esse corpo.

No estudo detalhado da obra descobrimos forças pulsantes que conservam o mote do movimento, deslocamento do espaço e construção dele: as noções de sagrado que operam especialmente no interior da casa de André; e as noções do profano que tangenciam toda a corporeidade dos indivíduos e da família. Essas forças se encontram no campo de percepção de André que nada mais faz do que integrar-se a elas, fazendo parecer que é um ser mimético.

Os espaços fechados da narrativa têm a propriedade de abrigar o conhecimento que os sujeitos ficcionais têm do divino e do humano. As várias referências da obra ao ofuscamento causado pela claridade da casa, colocam-nos diante do paradoxo da cegueira existencial. O entorno ou o “ethos” da casa é revelado nos corpos e o entorno se configura somente enquanto discurso, pois não está na narrativa objetivar esse circundante: o que está posto é um discurso tecido para sensificar as relações.

No circuito fechado há um permanente procedimento pictórico de representação que se aproxima de uma estética barroca, na medida em que composta por jogos de luz e sombra. No ambiente fechado há momentos epifânicos de revelação da experiência transcendente, ora esse transcendente é solar e ora é obscuro. O espaço fechado conserva a sacralidade do corpo e

paradoxalmente a negação dele ou do direito natural a ele. André buscava o reconhecimento do corpo, não desejava ser visto como objeto daquele recinto, bem como almejava o reconhecimento de sua subjetividade. No reduto fechado há uma constante aniquilação do próprio corpo e por outro lado uma desconstrução das alteridades, tanto por parte de pai como da parte de André. O *modus operandi* desta unidade familiar dá nome à obra: o ancestral trabalho de modelar almas através do condicionamento do corpo ou mesmo de sua atrofia. O corpo de André responde a esse espaço opressor com convulsões, ataques verbais e espasmos, mas estes sintomas não aparecem fora dos circuitos fechados, quando por exemplo está em repouso no bosque. Ana resiste ao espaço fechado pelo seu mutismo e a mãe sobrevive nos circuitos fechados dando amor aos filhos também como uma forma de opor-se à severidade do pai.

Saindo destes circuitos fechados o narrador apresenta o espaço aberto como uma possibilidade de evasão para as circunstâncias da casa. Revela-se de outra parte, a natureza como local ameno, para descanso e principalmente para a construção da identidade. Um traço de exultante religiosidade profana se contrapõe ao espírito lúgubre do interior da casa. Uma maior luminosidade, transparência, uma experiência mais diáfana vai se afigurando na novela. O quadro que se apresenta nestas paragens é de início calmo, relacionado ao repouso, para gradativamente ir se alterando para a idéia de uma natureza maléfica, para a negação da civilização e a exaltação de um estágio telúrico do corpo. Corpo que sai das profundezas da natureza que pode tanto representar a emergência do mal ou do bem, da morte ou da vida. Nestas cercanias mais bucólicas o personagem se vale de abundantes sinestesias, aliteraões e personifica algumas contingências da natureza. Esse processo mais ligado ao aspecto impressionista da composição deste cenário vai aos poucos dando lugar a uma concepção expressionista daquela realidade. De um local de amenidades passamos rapidamente a um território que abriga o horror, o medo, a morte.

Do encontro destas duas situações na narrativa – uma no recinto fechado e a outra no espaço aberto é que surge o movimento da interioridade de André e de como este concebe o mundo circundante. As imagens formuladas por ele nos dão conta do espaço como algo infinitamente matizado pela experiência humana.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- O ALCORÃO. Trad. Mansur Challita. Rio de Janeiro: Associação Cultural Internacional Gibran, s/ data.
- AUERBACH, Eric. A meia marrom. In: *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *A epistemologia*. São Paulo: Edições 7, 1985.
- _____. *O novo espírito científico*. São Paulo: Edições 7, 1985.
- _____. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. O espaço e o tempo. In: *Estética da Criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.243-276.
- BARROSO, Maria Alice. Lúcio Cardoso e o mito. In: CARDOSO, Lúcio. *Três histórias da província*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Bloch, 1969.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2ª ed., Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BÍBLIA. *A Bíblia anotada*. São Paulo: Mundo Cristão, 1994. Versão Almeida, revista e atualizada.
- BARROS, Manoel de . *Livro sobre nada*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luís. *O aleph*. 9ª ed. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Trad. Newton Aquiles von Zuben. 2ªed., São Paulo: Editora Moraes.
- BUTOR. Michel. *Repertório*. Trad. e org. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo:

Perspectiva, 1974.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, set/1996. nº 2

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, ALAIN. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva *et alii*. 12ª ed. (Revista e aumentada). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959, vol.2.

_____. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964.

_____. Degradação do espaço. Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes das coisas e do comportamento em 'L'assomoir', *Revista de Letras*, Assis, v.14 (1972):36.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Diário completo*. Edição ilustrada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2ª ed. 1968. Vol. 5.

DAVIS, John. *Dicionário da Bíblia*. Trad. Rev. J. R: Carvalho Braga. 14ª ed., Rio de Janeiro: JUERP, 1987.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática. 1987.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____, *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva. Debates – Estética, 1991.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FISCHER, Luís Augusto. *Lavoura arcaica foi ontem*. Organon/UFRGS, Instituto de Letras, v.16, nº 16, 1989.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973

- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GIL, Fernando C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre:EDIPUCRS, 1999, 148p. (Coleção Memória das Letras, 1)
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1967.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado. Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EdUSP, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IANNI, Octávio. "Prece, sermão e diálogo". In: *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.88-94.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad., introd. E notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. Coleção Ensaio, 20.
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: KONDER, Leandro. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MAINGUENAU, Dominique. O etos. In: *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- _____. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- _____. *Um copo de cólera*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. Sobre o nascimento da tragédia. In: *Os pensadores*. São

Paulo: Editora Nova Cultural. p. 45-50.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

_____. Tempo. In: JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica*. RJ: Imago, 1992, p.343-361.

OLIVEIRA, Maria Odette de Lima. Sob o signo do cinema: o olhar narrativo em Raduan Nassar. In: SCHWANTES, Cíntia (org.). *A mandala e o caleidoscópio – ensaios de literatura brasileira contemporânea*. Pelotas: PGL-UFPel, 1999.

PANKOW, Gisela. *O homem e seu espaço vivido*. Campinas: Papirus, 1988.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

REIS, Marcos Konder. A terceira pessoa. In: CARDOSO, Lúcio. *Três histórias da cidade*. 2ªed. Rio de Janeiro: Ed. Bloch, 1969.

RESENDE, Otto Lara. *A boca do inferno*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

RIBEIRO, Selma Lopes. Uma leitura contemporânea da Sagrada Escritura. In: COSSON, Rildo (org.). *2000 palavras: as vozes das letras*. Pelotas:PGL/UFPel, 2000.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 12ª ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

_____, *Manuelzão e Miguilim*. 9ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. (doutorado em Literatura alemã) São Paulo: Universidade de São Paulo.

SOUZA, José Cavalcante de. *Os pré-socráticos*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo brasileiro, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1979

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Escritos de Filosofia II. Ética e cultura*. 2ª ed., São Paulo: Loyola, 1993.

DISSERTAÇÕES UNIVERSITÁRIAS

- ABATI, Hugo M. *Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar* (mestrado em Estudos Literários) Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2000.
- JOSEF, Ruth Rissin, *A palavra do desejo e o desejo da palavra*. (mestrado em Teoria Literária) Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.
- MARTINS, Analice de Oliveira. *Um lugar à mesa: uma análise de Lavoura arcaica de Raduan Nassar* (mestrado em Literatura Comparada). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.
- OLIVEIRA, Paulo César Silva de. *Entre o milênio e o minuto: prosa literária e discurso filosófico em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar* (mestrado em Poética). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.
- PINTO, Sabrina Sedlmayer. *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura arcaica de Raduan Nassar* (mestrado em Literatura Brasileira) Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.
- SILVA, Regina Celi Alves da. *Raduan Nassar: o cultivo do novo na tra(d)ição textual* (mestrado em Literatura Brasileira) Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.
- VIEIRA; Márcia Cavalcanti Ribas. *O obrar da narrativa em Lavoura arcaica* (mestrado em Literatura Brasileira) Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1993.

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

- ABBATE, José Carlos. *Lucidez e delírio nesta parábola*. Jornal da Semana, São Paulo, 04 jan 1976 .
- ALMEIDA, Carlos Helí de. Colheita Literária. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Caderno B, 29 jul 2000.
- ALMEIDA, Eros Ramos de. Quando apenas cinco cópias bastam. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 out. 2001. Segundo Caderno, p. 01 e 04.
- ALMEIDA, Miguel de. *Raduan Nassar, linguagem da paixão*. Folha de S. Paulo, 31 ago 1981.
- BIRMAN, Joel. Tragicidade no arcaico. *Estado de São Paulo*, 08 nov. 2001. Pagina da W.
- BUCCI, Eugênio. A saliva oleosa desse verbo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 nov. 2001. Caderno B, p. 08.

- CARONE, Modesto. Lembrete para a leitura de Estranha Lavoura de Raduan Nassar. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1º jul 1976. In: VIEIRA, Márcia Cavalcanti Ribas. *O obrar da narrativa em Lavoura Arcaica*. (mestrado em Literatura Brasileira) Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1993. p. 86. (Anexo).
- CARVALHO, Mario Cesar e BONVICINO, Régis. *O fazendeiro Raduan quer ser best-seller*. Folha de S. Paulo, 18 mar 1989.
- CASTELO, José. *Raduan Nassar fascina e faz sonhar*. O Estado de São Paulo, 30 ago 1994.
- CICACCIO, Ana Maria. *Dúvida, a matéria-prima de Raduan Nassar*. O Estado de São Paulo, 27 fev. 1981.
- CLÁUDIO, José. *O bom do nordeste*. Folha de S. Paulo, 26 jun 1997.
- FELINTO, Marilene. *Novela busca a imobilidade de um quadro*. Folha de S. Paulo 19 abr. 1992.
- FELINTO, Marilene e COUTO, Geraldo. *Da semente ao fruto*. Folha de S. Paulo, 24 set 2001.
- FONSECA, Rodrigo, *Uma dor de berço*. *Jornal do Brasil*, Revista “Programa”, 26 out 2001.
- _____, *Primeiro épico pós-Embrafilme*. *Jornal do Brasil*, 24 out 2001, p.8 Caderno B.
- FRANCO, Adércio Simões. *O resgate da dignidade humana em Lavoura arcaica*. Suplemento literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, 12 jul 1986.
- GOMES, Renato Bittencourt. *Do rebanho do meu pai*. Rascunho, Curitiba, Dezembro de 2001.
- JOZEF, Bella. *Incansável lavoura em busca da redenção*. O Globo, Rio de Janeiro, 21 nov 1982.
- MEDINA, Cremilda. *Nassar: parca mais definitiva criação*. O Estado de S. Paulo, 18 dez 1984.
- MOTTA, Juliana Pinheiro. O homem por trás da lavoura. *Jornal do Brasil*, 02 dez. 2001. Caderno Domingo, p. 28 a 33.
- NADER, Waldir. *A família desfeita*. Folha de S. Paulo, 27 dez 1975.
- NUNES, Antônio Manuel. Erotismo e textualidade: a cômica do leitor e da crítica. In: RAMOS, Tânia Regina Oliveira (org.). *Travessia*. Florianópolis, Ed. UFSC, 1º sem/1991, vol. 22, p. 71-87.
- ORSINI, Elizabeth. *Raduan Nassar. Escritor misterioso fica constrangido em palestra para seus leitores do Rio*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jun 1989.
- RUBIN, Nani. A hora da colheita. *O Globo*, 17 ago. 2001. Segundo Caderno, p. 01 e 03.
- SCHILD, Susana. *Lavoura arcaica tem pré-estreia em Montreal*. O Estado de São Paulo, 18 ago 2001.

SILVA, Aguinaldo. *O filho pródigo retorna. Mas a casa já não é mais a mesma*. O Globo, Rio de Janeiro, 29 fev 1976.

TEIXEIRA, Ivan Prado. *A madura jovialidade de Nassar*. Folha de S. Paulo, 28 jan 1979.

_____. *Um fluxo de fúria*. O Estado de S. Paulo, 13 jun 1992.

WERNECK, Humberto. *O estranho exílio de Raduan Nassar*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 mar 1989.

WOLFF, María Tai. *Em paga aos sermões do pai: Lavoura arcaica by Raduan Nassar*. Luzo-Brazilian Review, Madison, 1985, Summer. p.33.